SUL

MERITO TRAGICO

DI

VITTORIO ALFIERI

DISSERTAZIONE

DELL'AVVOCATO

GAETANO MARRÉ

PROFESSORE
DI DIRITTO COMMERCIALE
NELLA
UNIVERSITA' DI GENOVA.

MILANO
PER GIOVANNI SILVESTRI
M. DCCC. XXI.

SUL MERITO TRAGICO

DEL

CONTE ALFIERI.

I.

L' ITALIA, maestra delle altre nazioni nelle scienze, nelle arti e nelle lettere, fu quella che al risorgere dell'arte drammatica diede il primo modello della vera tragedia. La Sofonisba del Trissino riprodusse e diffuse la greca antica luce sulla scena moderna, e imitata da Mairet, fu l'elettrica scintilla che scosse il genio di Pietro Corneille, fondatore del teatro tragico in Francia; ma poco profitto si trasse da così bell'esempio in Italia, e Corneille e Racine e Voltaire innalzarono il coturno francese al più sublime grado di gloria. L' immortale Maffei colla sua Merope fece travedere qual alto volo il genio italiano potea spiccare, ma era riserbato a Vittorio Alfieri il rivendicar l'onore del coturno italiano, creando un teatro tragico in Italia cui sovr'o-

gni altro dovesse accordarsi la palma, e finalmente l'Italia vanta nel poema tragico un Alfieri come vantò nel poema epico un Tasso.

Alfieri ha veduto comparir maestosamente le sue tragedie sui privati e sui pubblici teatri, e unanimi ovunque ha uditi risuonarne gli applausi ; se ne sono moltiplicati con rapidità gli esemplari, come quelli delle opere dei gran padri dell'antica e moderna letteratura, i suoi censori sono stati ridotti all'ammutolimento , ed è insorta oggidì più che mai nobil gara fra i letterati per celebrare questo *ingegno supremo* che *bastava per sè solo a dar nome al suo secolo*, e a *crear solo la gloria di una nazione.*

La reale Accademia delle scienze di Torino *pensando che a Lei principalmente e a tutta la nazione si conviene onorare la memoria di un tant'uomo*, nato sotto lo stesso cielo, come già la città di Firenze invitò i Toscani a mostrare i pregi del poema del suo gran poeta Dante, ella pure ha eccitati i sudditi antichi e nuovi del nostro re a mostrare il merito tragico del conte Alfieri, proponendo un premio di medaglia d'oro a chi farà su di ciò la migliore Dissertazione. Animato da così nobile invito io pure, senza smarrirmi oso entrar nell'aperto

agone, pensando che l'averlo percorso può fruttar gloria anche ai vinti (1).

Il Programma accademico prescrive di far conoscere in quale stato fosse la tragedia italiana quando Alfieri si diede a tal genere di componimento, *e a qual grado di perfezione abbia innalzata questa parte, forse la più difficile della poesia,* ed ecco lo scopo essenziale che deve prefiggersi lo scrittore; ma per

---

(1) Questa Dissertazione fu presentata al concorso contrassegnata dalla divisa

. . . . *Tenet insanabile multos*
Scribendi cacoetes.

Giov.

Ecco il giudizio della reale Accademia = *domenica*, 27 giugno, 1819. =

« In adunanza generale a classi unite, l'Accademia « reale delle Scienze ha promulgato il seguente giudi- « zio fatto dalla classe delle morali, storiche e filo- « logiche:

« §. I. Niuna delle Dissertazioni ha soddisfatto pie- « namente alle tre condizioni prescritte nel manifesto « del 28 marzo, 1818.

« §. II. L'autore della Dissertazione contrassegnata = « *Tenet insanabile multos scribendi cacoetes*, merita lode « per aver esposti copiosamente molti pregi particolari « delle tragedie del conte Alfieri. »

Sottoscritti: *Il presidente dell'Accademia reale, conte Prospero Balbo.*

Il segretario *perpetuo, Vassalli Eandi.*

adeguarlo compitamente, vuol ch'egli esamini i giudizi di un *celebre critico tedesco*, il quale *ha fatto delle opere del Tragico Italiano una rigida censura; e siccome alcuni di questi giudizi derivano da un certo suo nuovo sistema sull'arte tragica*, soggiunge che converrà penetrare *più addentro nei principj sui quali si fonda*, e conchiude che ciò *gioverà insieme a mostrare qual sia la vera natura della tragedia in generale, e di quella che può sola piacere nel teatro italiano.* Sembra dunque che per corrispondere con metodo all' intenzione della reale accademia si debba, prima di tutto, esaminare il nuovo sistema sull'arte tragica del Critico Tedesco, e determinare qual sia la vera natura della tragedia in generale, e di quella che può solo piacere nel teatro italiano; accennar poi qual fosse lo stato della tragedia italiana quando Alfieri si diede a tal genere di componimento, ed aprirsi in tal guisa la strada a dimostrare a qual grado di perfezione l'abbia innalzata. Arrivati al vero scopo della Dissertazione, passando in rivista i pregi della tragedia d'Alfieri, quanto all' intreccio e allo stile, si potranno opportunamente discutere e confutar le censure dello scrittore tedesco, o sia del sig. A. W. Schlegel,

giacchè questo e non altri , possiam credere che la reale Accademia abbia voluto indicare.

I.

Sistema del sig. A. W. Schlegel sull'Arte tragica.

Il sig. Schlegel pubblicò colle stampe nel 1809 un suo Corso di Letteratura Drammatica , in cui erge tribunale , e giudica del teatro di tutte le nazioni. Egli distingue a principio la vera critica dell'arte di censurare , e si duol che *una moltitudine d'uomini* (1) *ed anche intere nazioni non sappiano trovar nulla di naturale, di conveniente , di bello , fuori di ciò che s'uniforma ai loro usi nazionali , od almeno agli usi che da lungo tempo si sono innestati nella loro lingua , ne' loro costumi , o nelle loro relazioni sociali. . . . Egli sostiene che nell'arti non vi ha vero giudice senza quella flessibilità che ne mette in istato di spogliarci delle nostre false opinioni per-*

---

(1) A pag. 19, del vol. I. — Mi sono servito della traduzione del sig. Giovanni Gherardini. Milano, 1817, stamperia di Paolo Emilio Giusti.

sonali, e delle nostre cieche abituatezze, per collocarci nel centro d'un altro sistema d'idee e identificarci cogli uomini di tutti i paesi e di tutti i secoli a segno che ne riesca di vedere e di sentire com'essi . . . . . Non ci ha monopolio per la poesia in favore di certe epoche e di certi paesi — Sarà mai sempre vana pretensione il volere stabilire una tirannide in materia di gusto; nè alcuna nazione potrà mai imporre a tutte le altre le regole ch'Ella ha forse arbitrariamente prefisse. —

Si richiede nel critico sagacità per discernere le bellezze e i difetti, e imparzialità per non accordar preferenza all'antico sul moderno, al Greco sul Romano, al Francese sull' Italiano, e all' Italiano sull' Inglese e il Tedesco, o vice versa. La ragione debb'essere la sua guida, e questa sola dee additarci i caratteri del vero bello; e siccome il bello, che ha la sua sorgente nella natura, non varia col variar degli uomini, dei paesi o dei secoli, ma è sempre lo stesso; così per ben ravvisarlo, e penetrarsene, lungi dall' identificarsi cogli uomini dei paesi e dei secoli diversi, deve il critico scordarsi che il lavoro da lui considerato porta l' impronta d'Atene, di Roma, di Firenze, di Parigi o di Londra,

e in vece di vedere o sentire come altri videro o sentirono, veder deve e sentire da per sè stesso.

Non vi ha monopolio per la poesia in favore di certe epoche e di certi paesi, ma è forza pur confessare che a certe epoche e in certi paesi sono comparsi i componimenti poetici più perfetti, quali perciò si ammirano sovra gli altri, e si riguardano come modelli. Non si comanda il buon gusto, ma si forma spontaneo a poco a poco al perfezionarsi delle belle arti; le regole nacquero dall'osservazione costante, non dall'autorità; più le bellezze delle opere veramente maravigliose si gustano e diventano familiari, più si stabilisce e propaga il sentimento del vero bello ideale, di cui seppero i sommi insegni, da noi chiamati inventori e originali, cogliere nella natura i lineamenti e i primitivi colori; quindi si manifestano i principj che furono loro scorta, e sono riconosciuti universalmente come leggi fondamentali, e si chiamano regole perchè reggono chiunque, volendo correre il medesimo studio, si prefigge la stessa meta. La nazione che prima conobbe queste regole, o sia leggi fondamentali del buon gusto, non ha la strana e ridicola pretensione d' *imporle*

alle altre nazioni, ma si rende col fatto maestra loro, e diffondendo i suoi lumi, ne dirada le tenebre, ed esse a poco a poco si dirozzano e risorgono dalla loro barbarie. Nelle arti ancora che gli antichi portarono al più alto grado di perfezione, non è tolto ai moderni di emularli, o di superarli con altri mezzi, e di attribuirsi a giusto diritto il vanto dell'originalità, ma esercitando l'arte medesima, non potranno ottener la medesima o maggior palma senza osservar le medesime regole o leggi fondamentali, perchè sono invariabili come la natura da cui emanano.

Il sig. Schlegel, rammentando la cieca ammirazione degli eruditi per l'antichità, specialmente nel tempo in cui la lingua greca *fu più generalmente coltivata in paesi ove la latina non era mai stata al tutto spenta*, si duole de' suoi funesti effetti, dicendo *che si arrivò fino a sostenere non v'esser nulla a sperare per lo spirito umano fuor del sentiero dell'imitazione*, e cose simili, ma soggiunge — *Fortunatamente non sentirono così i grandi artisti e i grandi poeti che hanno illustrato i secoli moderni. Per vivo che fosse l'entusiasmo che ispirarono loro gli antichi, e per grande che pur fosse il loro desiderio d'u-*

guagliarli, l'originalità, essenziale al loro ingegno, li forzò ad aprirsi una strada particolare, e ad improntare nelle proprie produzioni il loro individuale sigillo. — Se l'ammirazione per l'antichità non ha impedito che si formino grandi artisti e grandi poeti; se questi, *per vivo che fosse l'entusiasmo che ispirarono loro gli antichi*, seppero *aprirsi una strada particolare*, come mai l'ammirazione per l'antichità *diventò funesta ne' suoi effetti?* Che importa che i deboli o mediocri ingegni sieno rimasti servili imitatori? L'ammirazione per l'antichità li preservò dallo stravagante, dal romanzesco, dal mostruoso, in cui si sarebbero ingolfati senza di essa, e perciò fu anche a loro vantaggiosa e non funesta.

I grandi artisti e i grandi poeti derivarono forse dalle leggi fondamentali, o sia dalle regole dell'arte? *Tal fu l'esempio che diede* il *Dante*, prosegue il sig. Schlegel, *restauratore della moderna poesia in Italia*: *mentr'egli si chiamava discepolo di Virgilio, mandò fuori un' opera che per nessun conto all'Eneide somiglia, e nella quale, per rispetto almeno alla forza, alla verità, all'estensione delle idee e della loro profondità, egli sorpassa di lunga tratta, a mio parere, colui che, secondo*

il dire di esso, fu suo maestro. Chi non ammira, o, per meglio dire, non venera il gran Padre dell'italiana poesia? Ma la Divina Commedia non somiglia certamente all' Eneide, perchè Dante non ebbe intenzione di fare come Virgilio un poema epico. Egli superò il suo maestro profittando de' suoi precetti. Fra i molti suoi quadri poetici inimitabili, quello del conte Ugolino sarà sempre soggetto d'alta maraviglia, e non ve n' ha che possa stargli a confronto nè in Omero, nè in Virgilio, nè in alcun altro antico o moderno poeta, ma in questo, e negli altri, sono osservate tutte le regole d'arte poetica che i moderni impararono alla scuola dei classici antichi. La fabbrica dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, innalzata dalla fantasia di Dante, presenta un' ammirabile regolarità. Questa spicca principalmente nella sua maniera di colorire e dipingere. Nella Cantica dell'Inferno, tutto esprime un non so che di cupo e di spaventoso, nè a più alto grado può spingersi il sentimento di terrore che agghiaccia chi legge attentamente. In quella del Purgatorio tutto spira la divota malinconia delle anime penitenti che patiscono, ma sono ravvivate a un tempo da un raggio di speranza che le con-

sola. Sembravi di essere nell'aria fosca, ma travedendo un dolce crepuscolo da lontano, come in suono patetico manifesta il poeta stesso dicendo:

« Ahi quanto son diverse quelle foci
« Dalle infernali! che quivi per canto
« S'entra, e laggiù per lamenti feroci.

Nella Cantica del Paradiso l'anima e lo stile del Poeta sembra investito totalmente della calma, della serenità, della sublimità della religione, e di un' estasi deliziosa quale dimostra mirabilmente in quei versi:

« Ciò che io vedeva mi sembrava un riso
« Dell' Universo, perchè mia ebbrezza
« Entrava per l'udire e per lo viso.
« O gioia! O ineffabile allegrezza!
« O vita intiera d'amore e di pace!
« O senza brama sicura ricchezza!

Il sig. Schlegel all'esempio di Dante aggiunge quello dell'Ariosto, di Michelangelo e Raffaello, del Tasso e di Camoens. L'Ariosto, dic'egli, tom. I, pag. 24, *viene mal a proposito paragonato ad Omero, poichè non v' è cosa alcuna che sì poco somiglia ad un' altra, come questi due genj fra loro* — Sia pur vero, ma l'Ariosto, grande in ogni specie di poesia; talora comico e satirico, talor leggiero e li-

cenzioso, e talora altamente eroico, descrittivo e tenero, lasciando libero il freno alla ricca sua fantasia, immaginò stravaganze e intricati avvolgimenti, e al suo piano mancando ogni regolarità, l'Orlando Furioso non ha potuto essere annoverato fra i poemi epici, e non se ne ammirano che le parziarie bellezze — *Michelagnolo e Raffaello mostrarono pure una intera originalità nelle arti che li rendettero famosi, sebbene con somma diligenza avessero studiato gli antichi modelli*, ma non esclusero le regole dalla scoltura e dalla pittura che negli antichi modelli avevano riconosciute, e non se ne allontanarono. *Non sono alcuni imperfetti riscontri con Omero e con Virgilio* (1) *che hanno fatto vivere fino a dì nostri, nella ricordanza e nei canti de' loro compatriotti, l'eroiche strofe del Tasso e del Camoens; ma nel Tasso, egli è il delicato sentimento dell'amor cavalleresco e dell'onore; nel Camoens l'ardente ispirazione dell'eroismo nazionale.* — A ciò si riducono dal sig. Schlegel i pregi del Tasso e di Camoens; ma in vece il Tasso acquistò gloria immortale per aver inventata e mirabilmente descritta

(1) Tom. I, pag. 23.

una moltitudine d'avvenimenti diversi, artificiosamente concatenati in modo che, essendovi gran varietà nelle parti, regni nel tutto una perfetta unità; per aver chiaramente distinti e ben sostenuti i caratteri de' suoi personaggi, dipingendoli ed animandoli con sentimenti proporzionati alla loro qualità e alla loro situazione; in somma per avere sparsa bellezza e leggiadria straordinaria nel suo poema col suo poetico stile, seguendo sempre, nell'ordir la sua tela, le regole dell'Epopea. L'accusa maggiore che fanno al Tasso i buoni critici, si riferisce appunto a quello cui dal sig. Schlegel principalmente si applaude, cioè all'aver egli portato il maraviglioso fino alla stravaganza, e introdotto in molte avventure della sua Gerusalemme il romanzesco della cavalleria, sebbene in ciò siasi conformato alle opinioni popolari che allora correvano intorno alla forza magica, e al gusto del secolo in cui scrisse che non si era ricreduto ancora della strana ammirazione dei cavalieri erranti. *L'ardente ispirazione dell'eroismo nazionale* eccitò forse molto e rinvigorì la fantasia di Camoens, ma la Lusiade non avrebbe più vita nemmeno nella ricordanza de' Portoghesi, se non vi si ammirassero alcuni squarci sublimi, come quel-

lo del fiume Gange che appare in sogno ad Emanuele re di Portogallo, invitandolo a scoprir le segrete di lui sorgenti, come quell'altro dell'orrido spettro sorto dal mare in mezzo ai tuoni e alle tempeste, quando Vasco pervenne colla sua flotta al Capo di Buona Speranza, e finalmente il bellissimo episodio d'Inis. Quivi il poeta è ardito bensì, ma non oltrepassa i confini del maraviglioso, e non si abbandona allo stravagante; quivi non forma una mistura capricciosa e ridicola delle idee cristiane colla mitologia del paganesimo, e si trova sulle tracce de' classici antichi e moderni, o in altri termini, quivi, ripeteremo, tutte le regole dell'arte sono osservate.

Il sig. Schlegel si lagna *della stima accordata ad opere senza calore e senza sangue, a vane esercitazioni scolastiche che possono tutto al più destare una fredda maraviglia*; ma quali sono le opere *senza* calore e *senza sangue* cui si accorda una stima non dovuta e non meritata? perchè non si è degnato d'indicarcene qualcheduna? Spiega in vece una simile stranezza, dicendo che i *secoli, i popoli e le classi di società che meno sentono il bisogno di una poesia originale, s'adattano sempre meglio che gli altri all' imitazione degli*

antichi. — Che intende egli per *imitazione degli antichi? Il bisogno* di una poesia originale opposta all'antica è una chimera. I secoli, i popoli e le classi delle società non *si adattano* all' imitazione degli antichi, ma ricevono con plauso la poesia che diletta, e rigettano quella che annoia, senza che l'impressione buona o cattiva dipenda dal sapere, o dal pensar che il poeta ha imitati gli antichi, o ha seguìto lungi da loro l' impulso della sua fantasia. Concediamo al sig. Schlegel che *dove non regna l'amor della natura*, brillar non si vede *la gloria dell'arti*; ma gli antichi ci furono maestri nell'arte di cogliere il vero bello nella natura. L'esperienza di molti secolí ci mostrò che la norma dataci da loro nel riprodurlo è la più sicura, anzi la sola, e invariabile. Essi però, additando ai moderni la via della perfezione, non impedirono a questi di spiegar libero il volò della fantasia, e il loro esempio servì piuttosto d'ago magnetico in una pericolosa navigazione, e i moderni possono avere il vanto dell'originalità, e superare gli antichi camminando sulle loro vestigia.

Dice il sig. Schlegel che i veri alunni degli antichi sono in piccolo numero, *laddove il*

gregge de' pesanti imitatori di professione si è andato moltiplicando. Sia pur vero, ma egli soggiunge — *La maggior parte de' Critici, sedotti dalla forma esterna, hanno dato liberamente a questi ultimi il nome di classici moderni, dove che al più al più si degnano di tollerare sotto il titolo di genj incolti e selvaggi, que' grandi poeti viventi, il cui singolare ingegno manda tanto splendore ch'essi medesimi ne sono colpiti*. — Chi ha mai dato a un gregge di pesanti imitatori di perfezione, il titolo di classici moderni? Si direbbe che i classici moderni sono in gran numero, e pur questo nome a ben pochi si accorda. Quali sono i moderni poeti tragici che acquistarono il nome di classici? Corneille, Racini, Voltaire, in Francia, Alfieri in Italia: questo è piccol *gregge*. Come chiamare Corneille, Racine, Voltaire, Alfieri *pesanti imitatori di professione?* Le opere di questi poeti immortali furono generate dalla fecondità dell' ingegno loro sublime, e Alfieri non ha di comune cogli antichi nelle sue tragedie che le regole dell'arte, osservate da lui, non come leggi imposte dall'antichità, ma come dettami della ragione. I critici chiamano *genj incolti e selvaggi* quei che produssero bensì bellezze nuo-

ve e inimitabili, ma sparse in componimenti stravaganti e ributtanti, e formarono il mostro di Orazio. Il genio trascendente di Shakespeare può chiamarsi *incolto e selvaggio*, perchè egli tratto tratto abbaglia, sorprende, riempie l'anima di maraviglia coi nobili slanci della sua immaginazione, ma ributta e allontana co' suoi fantasmi mostruosi e colle sue disordinate stravaganze e trivialità. Nè può dirsi che i critici *si degnano tutto al più di tollerarlo*, perchè anzi lo venerano; ma si dolgono nel tempo stesso che per colpa dei tempi in cui visse, abbia deviato dal sentiero che conduce alla perfezione.

Il sig. Schlegel riguarda come ancora indecisa fra i critici la questione *della stima dovuta alle produzioni originali de' moderni*, e seguendo il divisamento di vari letterati, specialmente di Germania, per conciliar tutte le opinioni, si propone di far *risaltare il contrasto che esiste fra il genere antico, o classico, e quello delle arti moderne, dando a quest' ultimo il nome di genere romantico*. Vedremo poi cosa debba intendersi per genere romantico, e ci basti saper per ora che questo nome deriva da quello di lingua *romanza, sotto cui si comprendono gl' idiomi*

volgari che nacquero dalla mescolanza del latino cogli antichi dialetti germanici. Il contrasto di cui si parla suppone che vi siano arti moderne opposte alle antiche; e per non allontanarci dal nostro tema, dimanderò se vi è un' arte drammatica moderna opposta all'antica, anzi se vi è un genere di tragedia moderna opposta a quella di cui Eschilo fu il creatore, e che fu poi perfezionata da Sofocle. Ove sono i modelli della moderna tragedia romantica, e come si distingue dalla antica o classica? = *Il dramma romantico* (dice il sig. Schlegel), *a cui non si può applicare il nome di tragedia nè quello di commedia, nel senso che vi attribuivano gli antichi, non è mai stato nazionale che appo gli Inglesi e gli Spagnuoli; il genio di Shakespear e quello di Lopez de Vega lo fecero fiorire fra que' due popoli presso a poco nel medesimo tempo* = Nè Shakespear, nè Lopez de Vega furono gl' inventori del dramma romantico, poichè si dice soltanto che *lo fecero fiorire*: da chi dunque fu immaginato o introdotto prima di loro? Il teatro in Europa si vide risorgere nel secolo decimoquinto, e il suo principio fu consimile da per tutto, ma fra le diverse nazioni ne fu molto

diverso il progresso. Si rappresentarono dapprima opere allegoriche o sacre, sotto il nome di *moralità* e di *misteri*, perchè tardò a propagarsi la cognizione degli antichi modelli dell'arte drammatica: lo studio degli antichi, e la gran voga in cui era la dottrina d'Aristotile in Italia, aprì agl'Italiani assai presto il sentiero della perfezione: essi l'additarono ai Francesi che lo seguirono gloriosamente; e gli Spagnuoli e gl'Inglesi, rimasti nelle tenebre, vagarono senza guida fra balze e dirupi, e spesso si avvoltolarono nel fango. Lopez de Vega e Shakespear, trovando radicato fra i loro nazionali il pessimo gusto, e dovendo presentare i loro lavori a una moltitudine sepolta ancora nella ignoranza e nella barbarie, ne secondarono le inclinazioni; e contenti di abbagliare coi lampi di una sfrenata immaginazione, non tramandarono ai posteri che lavori imperfetti e deformi. Essi non hanno preteso mai di creare un dramma di nuovo genere opposto all'antico, o di acquistarsi una gloria immortale: essi si sono studiati soltanto di ottenere il plauso momentaneo della moltitudine. Lopez de Vega non preferiva lo stravolgimento de' suoi piani drammatici alla greca regolarità, ma si scusava col gusto do-

minante degli Spagnuoli del suo tempo, che bramavano varietà d'accidenti, strane romanzesche avventure, e un intreccio a guisa di labirinto, piuttosto che una condotta semplice e regolare. Lo stesso diceva forse, o potea dir Shakespear, molto più essendo commediante di professione, ed intento a ritrar profitto dalle sue rappresentazioni: non può dunque il sig. Schlegel far risaltare il contrasto fra il genere da lui chiamato classico e il genere che chiama romantico, perchè il secondo non è che una depravazione del primo. Egli però nel suo Corso di Letteratura Drammatica sembra prefiggersi lo scopo di dimostrare che sono imperfette e difettose le tragedie che chiamansi da lui di genere classico, e che le tragedie di Shakespear, cui diede il nome di genere romantico, sono modelli di perfezione: quindi, per secondare il desiderio della reale accademia, non posso dispensarmi dall'esame della nuova dottrina del sig. Schlegel, ma per non ismarrirsi negl' intricati labirinti della sua metafisica, non parlerò che delle sue opinioni intorno alle regole essenziali della tragedia, opponendogli su di ciò le massime generalmente ricevute.

La prima regola, che Alfieri chiama la

sola essenzialissima, è quella dell'unità d'azione, di cui tanto è stato già detto e scritto, che non si può ritornare su questo rancido tema senza infastidire. Aristotile chiama una azione compita quella che ha un *principio*, un *mezzo* e un *fine*. S'incomincia colla descrizione delle circostanze che inducono il personaggio principale a formare un disegno per ottenerne qualche desiderato successo; dalle forze impiegate nell'intraprendere quel disegno, e dagli ostacoli che vi si frappongono, l'azione prende energia, calore, vivacità, e il *mezzo* può dirsi quando l'azione è maggiormente avviluppata; il *fine* è quando la catastrofe scoppia, e il disegno è compito. Un' azione unica costituisce la principale bellezza di un poema: più, non connesse azioni ne formano la principale deformità, quantunque i medesimi personaggi v' intervengano e vi figurino. L'unità dell'azione fu sempre, e da tutti, riconosciuta essenziale nell'epico e nel drammatico componimento, ma debb'essere più rigorosamente osservata nella tragedia, ove ogni episodio è un vizio capitale che la deturpa e ne distrugge l'effetto. La tragedia non permette che un breve spazio, e perciò più azioni strettamente incrocicchia-

te distraggono l'attenzione che appena ad una si rivolge, è richiamata dall'altra, e la passione non si solleva perchè non può dilungarsi. Il dramma è una catena di fatti fra loro indissolubilmente collegati, ed ogni scena ne forma un anello; ogni scena debbe produrre qualche incidente che acceleri o ritardi la catastrofe e il suo disviluppamento. Se vi è qualche scena indipendente dalle altre, che possa staccarsi, e tuttavia la catena rimanga compita, la regola dell'unità d'azione è violata, e la mente, sospesa e divisa, non potendo più applicarsi ad un solo oggetto, l'interesse langue o si perde.

Il sig. Schlegel benchè derida Aristotile, tien pure *l'annodamento degli affetti e delle cause per essenziale alla tragedia* (Tom. II, pag. 62, 63), ma lo vuole ideale e non reale. Dopo aver addotte difficoltà senza fine per determinare qual sia l'unità d'azione, conchiude che: *Le parti isolate di un lavoro dell'arte, e per ricondurci al nostro subbietto, quelle d'una tragedia in particolare, devono essere insieme accozzate dallo spirito, e non dai sensi. Esse concorrono ad un fine comune, quello di fare una impressione generale nella nostr' anima.* Questo è per noi un paradosso inesplicabile. Se

in una tragedia si richiede unità d'azione, nonvi debbono essere parti isolate, perchè altrimente vi sarebbero altrettante azioni distinte, ognuna delle quali richiamerebbe a sè l'attenzione, e impedirebbe all'interesse il concentrarsi. Non l'autorità d'Aristotile, ma la ragione e l'esperienza concorrono a persuaderci, che se il cuor dello spettatore a colpi raddoppiati non è battuto al medesimo punto, rifugge, e al teatro le impressioni si dirigono al cuore, non allo spirito. Se una tragedia fu divisa in più parti isolate, per quanto lo spirito possa in fine accozzarle insieme, è impossibile che siasi eccitata nell'anima quella impressione generale che l'unità di azione produce, perchè questa impressione doveva essere a poco a poco preparata, e per gradi, e fu in vece rispinta ed allontanata. Alcuni paragoni immaginati dal nostro critico meglio metteranno in chiaro le sue idee e le mie.

Avrebbe il torto, dic' egli, *chi si figurasse la serie degli avvenimenti in una tragedia, come un sottil filo che non si dee rompere in nessuna parte, giacchè l'inevitabile pluralità degl' interessi e delle azioni subalterne, renderebbe falsissimo questo paragone*. Può benissimo figurarsi l'azione in una tragedia

come un filo, e se è concepita come si conviene, non potrà dirsi filo *sottile*, ma questo filo significa l'avvenimento principale che si conduce al suo termine: la pluralità degl'interessi e delle azioni subalterne sono altrettanti piccoli fili che vi s'intrecciano, e lo rinforzano, in vece di logorarlo. *Bisogna figurarsi l'azione tragica*, prosegue il sig. Schlegel, *qual torrente impetuoso che rovescia tutti i suoi argini, e si va finalmente a perdere nell'immensità dell' oceano. Egli si divide alcuna volta, e più spesso ancora riceve i ruscelli estranei che si trovan sul cammino dei suoi flutti.* Un torrente può fornire un' ottima idea dell'azione tragica: egli scende e minaccia la sottoposta campagna; gli argini che gli furono opposti, uno dopo l'altro ritardano alquanto il suo impeto; ma più ne supera, più forza acquista, finchè, tutti rompendoli o' superandoli, sbocca nel mare, e vi si perde. Lo spettatore è sempre intento a contemplare gli sforzi di questo torrente; non ne distoglie mai l'occhio, ad ogni argine superato riceve una scossa nell'animo, che vie più ansioso lo rende di veder come questo sosterrà poi una nuova lotta, e quando trabocca l'ultima sponda, la sua com-

mozione è al colmo, ed è pago. Se supponiamo che il torrente nello scendere si divida, non abbiamo l'esempio di una azione unica, perchè siccome si formano due torrenti, in vece di un solo, così due azioni in vece di una sola ci raffigura. Quanto ai ruscelli che si trovano sul cammino de' suoi flutti, questi cessano di essere estranei, perchè cessa il loro corso proprio e separato, si confondono col torrente, e non servono che ad ingrossarne le acque, e ad accrescerne la velocità. Nell' istessa guisa gl' incidenti e le piccole azioni secondarie o subalterne, rinvigoriscono la principale con cui sono connesse indissolubilmente, e la spingono con veemenza maggiore al suo disviluppamento — *Perchè non vedranno sotto una simile immagine la finzione che ci rappresenta la reciproca dipendenza degli umani destini? Perchè se il poeta ha saputo trasportarne ad una tale altezza, che si scopre a un tratto un vasto orizzonte ai nostri sguardi, non ci dovrà egli mostrare il corso delle passioni e delle volontà umane che da prima separato, si vien tosto ad unire in un torrente unico e irresistibile? E se le acque ingrossate, riboccando fuor delle loro sponde, corrono a precipitarsi*

per più foci, non sarà fors'egli sempre un solo e medesimo torrente? — Il sig. Schlegel dice qui della tragedia ciò che potrebbe dirsi di un corso di storia universale, e ci stacca dal mondo reale per farci errar nell'immaginario: la reciproca dipendenza degli umani destini, e il corso delle passioni e delle volontà umane potrà rilevarsi dallo spettatore dopo la rappresentazione quando, commosso ancora, mediterà sulle vicende a cui l'uomo è soggetto, e stenderà il suo pensiero al genere umano, ma lo spettatore al teatro osserva tacito i progressi del fatto che si sviluppa sotto gli occhi suoi, beve, per così dire, a sorsi l'impressione che il poeta si propose di destare in lui, e non fa uso di raziocinio. La tragedia, diciam noi, è la rappresentazione di un soggetto unico, e nel suo breve spazio non può comprendere diversi fatti separati e indipendenti; perchè l'attenzione è distolta or dall'uno e or dall'altro, e il cuore, percosso in diversi punti, riceve diverse languide impressioni, mentre per gradi, replicatamente percosso in un punto solo, risentirebbe quella impressione valida e vigorosa che si desidera. Ritornando alla similitudine del torrente, e raffigurandovi l'azione tragica; immaginando quel-

lo da prima separato in più rami e poi riunito in un solo; convien supporre divisa questa in più intrecci che poi si confondono: quale ne sarà la conseguenza? Siccome ogni ramo più povero d'acque avrà minor impeto, così un intreccio, non avendo per sè che una porzione del tempo necessario a preparare ed eccitare la commozione, non produrrà che un languido effetto; si riuniscono i rami separati in un solo quando nessun argine più gl'impedisce di precipitarsi nel mare, e la sua mole e il suo slancio pasce maggiormente l'occhio; ma è perduto lo spettacolo maestoso che avrebbe offerto se si fosse mostrato fin da principio riunito urtare or quest'argine coll'intera sua possa, acquistando per gradi vigore ed orgoglio. Si riunisce un doppio intreccio in un solo, ma nell'azione tragica l'interesse che già mancò non rinasce, a differenza della riunione dei rami d'un torrente in un solo che può ferire anche improvvisamente e fortemente lo sguardo; ed il cuore che a poco a poco per un solo oggetto principalmente dovea riscaldarsi, e agitarsi nel corso dell'azione, passando dalla gioia al dolore, dalla speranza al timore alternatamente, per mezzo delle diverse situazioni che dovea-

no accelerare e ritardare l'azione, affrettandola senza interromperla, in vece di essere anch'egli teso come l'arco degli affetti che in lui ribollono, allo scoppio della catastrofe si trova quasi insensibile. Nelle acque ingrossate che corrono a precipitarsi nel mare per più foci, non possiamo raffigurare che il disviluppamento che si faccia in più modi e tempi, e le già dette ragioni concorrono a dimostrarlo vizioso. Quando il torrente sbocca per più foci, ha cessato di esser unico: egli forma altrettanti torrenti quante sono le foci dalle quali sbocca; e siccome esso diramandosi perde la sua impetuosità, così la catastrofe facendo più scoppi, perde la sua veemenza e la sua efficacia. Apparisce dunque assai chiaro che il sig. Schlegel nel suo nuovo sistema sull'arte tragica non ammette quell'unità d'azione, senza di cui tutti i maestri d'arte drammatica insegnano che non vi può essere vera tragedia.

Affinchè l'unità d'azione fosse più assicurata e compita, vi furono aggiunte le unità di tempo e di luogo. L'unità rigorosa di tempo richiederebbe che il tempo fittizio dell'azione non eccedesse il tempo reale della rappresentazione; ma lo stesso Aristotile sembra ac-

cordare al poeta la libertà di comprendere nell'azione lo spazio di un giorno intero. Corneille avrebbe osato prolungarla fino a trenta ore. *Ma quando s'accorda,* dice il sig. Schlegel, *che ci possa essere un divario di trent'ore fra queste tre maniere di contare, non veggiamo perchè non sarà permesso d'andare ancora tanto più oltre.* La ragione si offre spontanea: perchè una maggior libertà toglierebbe allo spettatore quella illusione cui un leggiero eccesso non nuoce: egli nell'ebbrezza che in lui destò la rappresentazione non calcola le ore; ma la durata di più giorni si manifesta facilmente, si scopre l' inverisimiglianza, e l'interesse tosto si dissipa.

Per burlarsi dell'unità di tempo, il sig. Schlegel cambia il significato della parola illusione, e dice (1) che *tanto l' illusione teatrale, quanto tutte le illusioni poetiche, è una dolce estasi a cui volontariamente ci abbandoniamo. A fine di mettere le nostr'anime in un simile stato, è uopo che il poeta e gli attori ci rapiscano a noi stessi, ma non bisogna ch'essi vadano calcolando inutili probabilità.* Il sig. Schlegel confonde l'effetto del

(1) Tom. II, pag. 65, 66.

l' illusione coll' illusione medesima. Come può il poeta rapirci a noi stessi senza prima illuderci? Quand'è che ci abbandoniamo *alla dolce estasi* eccitata dalla rappresentazione di un dramma? Quando ci troviam trasportati al luogo ove il poeta ci richiama, e ci sembra di veder accadere sotto i nostri occhi l'avvenimento, com'egli suppone che sia accaduto in realtà, quest'errore involontario è il filo da cui pende la dolce estasi, e si chiama illusione. Come nasce in noi questo errore? Il poeta, imitando la realtà, ci fa prendere per vero ciò che è finto. Il finto potrebbe mai sembrar vero se non fosse verisimile? Potrebbe mai darsi verisimiglianza senza probabilità? Debbe dunque il poeta calcolare, quanto è possibile, tutte le probabilità. *Dove si volesse giugnere,* prosegue il sig. Schlegel, *fino a sbandire tutto quello che può distruggere l'errore, farebbe di mestieri rinunziare a tutte le forme della poesia tragica, perchè ben si sa che i grandi personaggi dell'antichità non parlavano la nostra lingua, che i vivi dolori non si esprimono in versi, ec., ec.* Ciò prova che una perfetta illusione è impossibile; ma ne verrà forse la conseguenza che il poeta potrà essere sciolto dal dover di ec-

citarne quanta da lui ne dipende? Se non potrà mettere lo spettatore in uno stato di vera visione o di vero sogno, poco importa, perchè in questo caso i terribili quadri della tragedia diverrebbero per lui tormentosi; deve almeno usare ogni arte onde, aiutato dalla sua immaginazione, si scordi di essere al teatro, e si figuri, quanto è possibile, di essere in Atene o in Roma, e di veder negli attori che rappresentano, i personaggi rappresentati; e l'impressione che lo spettatore riceverà sarà sempre proporzionata al grado cui giungerà l'illusione, siccome questa sarà sempre proporzionata al grado di verisimiglianza che l'intreccio presenterà. *La nostra immaginazione passa di leggieri sovra periodi insignificanti che si omettono o che si suppongono trapassati, e si ferma su quei momenti scelti che il poeta ha raccolti affrettando il lento corso dei giorni*. Questa proposizione del sig. Schlegel lascia intatta sempre la disputa, perchè converrà decidere se il periodo, non dirò di mesi o anni, ma quel solo di due o tre giorni possa dirsi tanto insignificante che l'immaginazione vi passi di leggieri sopra, e i maestri d'arte drammatica per lunga serie di secoli hanno deciso il contrario. Egli è certo

che se lo spettatore si avvede che il poeta abbia *affrettato il lento corso dei giorni*, mancando la verisimiglianza, manca l'illusione, e, come chi si sveglia da un sogno, cessa di prender parte all'avvenimento, e ai personaggi coi quali si era, per così dire, immedesimato.

Il sig. Schlegel, che rigetta l'autorità dei Greci, padri della tragedia, oppone qui la violazione dell'unità di tempo da loro talvolta commessa, quasi fosse stata da loro sprezzata, ed esclusa come non necessaria; ma è sicuro che la rispettarono religiosamente, e se non sempre l'osservarono, è facile riconoscere che deviarono dai loro principj, e debbe annoverarsi fra i difetti da cui non vanno esenti nè meno i modelli dell'arte. I critici hanno osservato che i tragici greci furono sommamente severi sulla verisimiglianza di ciò che accadeva sulla scena, ma non lo erano altrettanto su di ciò che supponevano accaduto fuori. Nell'Agamennone d'Eschilo, questo eroe giunge poche ore dopo che furono veduti i segnali della presa di Troia, ma è chiaro che Eschilo si rimproverò questa inverisimiglianza, perchè volle toglierla coll'assurdità di supporre che Troia fosse stata presa nella notte precedente, facendolo dire al coro da Cliten-

nestra al verso 289 (tom. 2, pag. 67). Si rimprovera a Sofocle di aver supposto che in poche ore Illo e Lica siano andati da Frachinia, luogo della scena, a Cenea ov'era Ercole, e ritornati, non potendosi fare in così breve tempo tanto cammino, ma si può scusare, osservando che trattandosi di paesi molto lontani da Atene, la distanza dei quali fra di loro probabilmente era ignota agli Ateniesi, Sofocle sperò che questa geografica inverisimiglianza sfuggirebbe alla moltitudine de' suoi spettatori. Nelle *Supplichevoli* d'Euripide, Teseo va co' suoi soldati ateniesi a dar battaglia ai Tebani: combatte, e vince nell' intervallo in cui Etra sua madre, in una scena sola si trattiene a ragionare col coro, e l'inverisimiglianza è manifesta; ma se fra le molte tragedie greche a noi pervenute, in una sola d'Eschilo, in una di Sofocle, in una d'Euripide l'unità di tempo fu violata, è forza persuadersi che i tragici greci n'erano per sistema rigorosi osservatori.

E' falso che i Greci dessero al tempo un corso regolare perchè *la presenza del coro ne imponeva loro un cotal obbligo*, e la differenza fra l'antico e il moderno teatro in questa parte è piuttosto immaginaria che reale.

— *I moderni*, dice il sig. Schlegel, *dividono le loro tragedie in atti separati; e quest'uso, propriamente parlando, ignotò agli antichi, li fornisce d'un mezzo comodissimo a prolungare senza inconveniente alcuno la durata fittizia d'un' azione. Ora il poeta può certamente supporre negli spettatori abbastanza d'immaginazione per assicurarsi di richieder da loro che si figurino essere scorso, durante l'interruzione dello spettacolo, un tempo più lungo che quello che è stato misurato dalla musica dell'orchestra,* ma è falso che, *propriamente parlando*, fosse ignoto agli antichi l'uso di dividere le loro tragedie in atti separati, perchè, sebbene la rappresentazione nel dramma antico non fosse interrotta mai, pure l'azione principale non era meno frequentemente sospesa di quel che lo sia nel dramma moderno; vi erano per lo più in quello cinque atti come in questo, colla sola differenza che il vôto fra un atto e l'altro era riempito dal coro cantante. La greca continuazione della rappresentazione non prolungava certamente l'impressione della realtà; e una pausa nell'azione, mentre il coro cantava, non era meno efficace per togliere questa impressione di quel che lo sia la total sospensione della rappresenta-

zione; anzi la moderna rappresentazione colle sue pause è più atta a produrre una impressione profonda di quel che lo sia la continuata rappresentazione greca senza pause, ed eccone in breve la prova. L' impressione della realtà per tutto il tempo della rappresentazione opprimerebbe lo spettatore: una lunga intensa attenzione, e gl'interni moti del cuore agitato stancherebbero il suo spirito, e gliene verrebbe un fastidio distruttore dell' illusione: l'opportuno riposo soccorre la mente, e impedisce che la stanchezza non si faccia sentire; ad ogni pausa, e intervallo fra un atto e l'altro, l'attenzione si rinforza, il cuore ripiglia lena, e si espande senza fatica per ricevere i colpi che gli danno le scene più commoventi. Il coro de' Greci aveva il vantaggio di preservar dal languore le impressioni già fatte, e di preparare lo spettatore alle nuove che gli si apprestavano; ma da noi pure potrebbe forse ottenersi un consimile effetto se s'introducesse nell' intervallo d'ogni atto una musica analoga all'azione: al finire di un atto un suono o un canto potrebbe farsi sentire sul tuono della passione che precedentemente dominò sulla scena, e questa, variando gradatamente, e assumendo il tuono di quella

che nell'atto seguente deve succedere, non impedirebbe l'opportuno riposo, e conserverebbe lo stato di commozione in cui era il cuore, disponendolo altresì ai nuovi moti che il poeta in lui si prefisse di eccitare. Non è dunque vero che i Greci abbiano dato al tempo un corso regolare per necessità, ma glielo diedero per volontà; non perchè vi fossero costretti dalla presenza del coro, ma perchè giudicarono che la natura del dramma lo richiedesse; e se il poeta oggidì può supporre che gli spettatori nell' intervallo fra un atto e l'altro, mentre dura la musica dell'orchestra, si figurino una prolungazione di tempo oltre quello che porterebbe l' imitazione della realtà, poteva supporre lo stesso Euripide o Sofocle, mentre durava il canto del coro.

Nulla di meno, la regola dell'unità di tempo non debb'essere rispettata per l'esempio e l'autorità dei tragici greci, ma perchè la ragione ce la dimostra essenziale nella tragedia. Se vi fosse eguaglianza di durata fra il tempo fittizio e il tempo reale, sarebbe questo l'ultimo grado di perfezione; ma siccome pochi sarebbero i soggetti nei quali potesse costantemente verificarsi, e difficilmente conciliar si potrebbe colla varietà e lo sviluppo degl'in-

cidenti, e coll'opportuno conflitto delle passioni, così è stato temperato il rigore di questa regola; e laddove si dovrebbe restringere il tempo fittizio dell'azione al tempo materiale, dirò così, della rappresentazione, cioè a due o tre ore, si è in vece ampliato a un giorno intero. Una leggiera inverisimiglianza sfugge alla immaginazione dello spettatore, assorbita dai quadri drammatici che se gli affacciano, e non si dà luogo alla riflessione di calcolare il leggiero eccesso nella durata del tempo. Se il sig. Schlegel non combattesse che il vigore di questa regola, saremmo forse presto concordi, ma egli vuol toglierla affatto, ed è perciò discorde non solo dagli antichi, ma da tutti i moderni maestri d'arte drammatica. La divisione della tragedia in cinque atti non ha, dic'egli, altro appoggio che l'uso, e l'autorità d'Orazio:

" *Neu minor, neu sit quinto productior acta.*

HOR., Art. poet.

Ma perchè mai si è perpetuato quest'uso? Perchè si è riconosciuto che un maggior numero di pause nuocerebbe allo sviluppo di un' azione subalterna in un atto più breve, e un minor numero non porgerebbe alla stanca attenzione opportunamente il necessario riposo.

Il sig. Schlegel, supposta la facoltà di distribuir la tragedia in quanti atti vuole il poeta, così ragiona — *I poeti romantici* (pag. 68) *non si fanno scrupolo veruno di cambiare il luogo della scena, durante il corso del medesimo atto; e poichè lasciano un momento la scena vôta, sembra loro che l'interrompimento della rappresentazione giustifichi tal licenza. Chi crede di doverli in questo biasimare, non ha che ad immaginarsi ch'essi abbiano diviso il dramma in altrettanti atti distinti quanti sono i cambiamenti di scena.* — Questo discorso non regge per verun lato. La divisione della tragedia in atti favorisce il poeta che ha bisogno di una durata di tempo oltre quella della rappresentazione, perchè può far credere allo spettatore che sia trascorso nell'intervallo d'ogni atto un tempo più lungo dell'intervallo medesimo: moltiplicandosi gli atti, si può moltiplicar la durata del tempo; così, figurandosi altrettanti atti nelle mutazioni frequenti di scena che in un atto stesso il poeta romantico si permette, si possono figurare altrettante prolungazioni di tempo, e la regola dell'unità di tempo è osservata. Pare che la conclusione del discorso del sig. Schlegel sia questa; e per non perderci di troppo nel com-

battere sofismi vani, basterebbe osservare che nel cambiamento di scena è impossibile immaginarsi un atto, perchè il cambiamento di scena è istantaneo, e l'atto si distingue per mezzo di un intervallo, in cui cessa la rappresentazione.

Ma il sig. Schlegel riflette altresì *che ciò torna lo stesso che giustificare un errore per via d'un altro, e sacrificare l'unità di luogo, perchè si è contravvenuto all'unità di tempo*, e, contro questa, egli oppone che Aristotile non ne diede alcun precetto; che Eschilo la violò nelle Eumenedi, Sofocle nell'Aiace, e che nei teatri antichi sembra che la scena occupasse uno spazio assai più vasto che nei nostri; ma nell'unità di luogo come le altre due unità, si fonda sulla natura della tragica illusione, non sull'esempio de' tragici greci. L'illusione è una specie di sogno, per cui l'imitazione tien luogo allo spettatore di realtà; e la esperienza dimostra che il trasporto della scena da un luogo a un altro può facilmente distruggere questo sogno da cui dipende l'effetto della tragedia. Il sig. Schlegel adduce in contrario l'autorità *dell'inglese Iohnson*, *partigiano per altro delle severità delle regole*, il quale dice che *allora quando la nostra immaginazione*,

per renderci testimonj dell'istoria d'Antonio e Cleopatra, può risalire diciotto secoli indietro, e trasportarci in Alessandria, il viaggio d'Alessandria a Roma non deve poi darle gran disturbo, ma questa autorità non è qui d'alcun peso. Quando la rappresentazione incomincia, non ci costa fatica il trasportarci colla fantasia là dove il poeta finge che segua l'azione, perchè sappiamo che l'azione è finta, e il pensiero freddamente esercita la sua maravigliosa facoltà di trascorrere colla rapidità del lampo l'immensità dello spazio e del tempo; ma quando, sviluppandosi l'azione, a poco a poco si forma il sogno dell'illusione, o sia nello spettatore si va producendo l'impressione della realtà, in modo che pargli di aver sotto occhio un avvenimento reale, ogni difficoltà consiste nel conservare questa impressione, e qualunque interrompimento inopportunamente lo scuota o lo dissesti, egli si sveglia, il suo cuore diventa di gelo, e l'effetto tragico è perduto irreparabilmente.

Voltaire dice che le unità di luogo e di tempo derivano necessariamente dall'unità d'azione, *perchè una sola azione non può succedere nel medesimo tempo in più luoghi a un tratto.* Il sig. Schlegel riferisce queste parole di Voltaire,

e soggiunge che *nulla v' ha di più superficiale.* Ogni azione importante è composta, dic'egli, d'azione subalterna; *ora perchè mai queste azioni diverse non potranno succedere in diversi luoghi? Il teatro della medesima guerra non è egli ad un tempo nell'India e nell'Europa, e l' istoriografo non debbe forse allora accozzare avvenimenti la cui sorte si decide alle due estremità dell'universo?* Le azioni subalterne sono inseparabili dall'azione principale di cui formano lo sviluppo; e l'esempio addotto dal sig. Schlegel nient'altro prova se non ch'egli mal diffinisce l'unità d'azione. Una guerra, il di cui teatro sia nel tempo stesso in Europa e nell'India, non potrà mai riguardarsi come azione unica in una tragedia, perchè le battaglie che si danno in Europa sono indipendenti da quelle che si danno nell'India, e il poeta volendo ricavare un soggetto di tragedia da questa guerra converrà che scelga un fatto d'arme accaduto o nell' India o in Europa, e le vicende di questo fatto d'arme saranno altrettante azioni subalterne che condurranno il protagonista, o l'eroe destinato a eccitar l'effetto drammatico, o dall'estremo pericolo alla vittoria, o dalla vittoria alla morte.

Il sig. Schlegel (pag. 82) finalmente conchiude che il poeta, impacciato dagli angusti limiti dell'unità di tempo, *non può dipingere nè l'insensibile aumento d'un segreto desiderio dell'anima, nè il potere ch'esercita il tempo sull'universo. L'unità di luogo, esigendo quasi sempre una disposizione della scena eccessivamente semplice, esclude ancora la pompa teatrale, e tutto ciò che incanta gli occhi.* Ma appunto in un' azione unica, ove l'unità di tempo e di luogo sieno osservate, lo sviluppo di una passione, non turbato dalle moltiplicità degli avvenimenti che s'interrompono a vicenda, apparisce più chiaro e compito, perchè la passione può dilungarsi, crescer per gradi, e produr poi lo scoppio della catastrofe, senza che mai lo spettatore ne perda di vista l'andamento e i progressi. Per lo contrario, in un dramma, in cui più azioni distinte vengono a incrocicchiarsi, e in una ora si affacciano vicende tali che appena nell'intervallo di mesi ed anni avrebbero potuto succedere, e lo spettatore si fa passar, non solo dalla sala alla prigione, ma da Roma in Tessaglia, il poeta colla moltiplicità dei fatti potrà renderci consapevoli che una passione placida e nascente si è fatta poi adulta

e furibonda; ma egli è impossibile che ce la mostri nelle sue naturali graduate e crescenti modificazioni, perchè allo spesso alternarsi degli oggetti diversi, appena l' immaginazione si fissa in uno, è richiamata ad un altro; e contemplando quel che vien dopo si dimentica del precedente, e non seguita il corso di nessuno. Una tragedia non è fatta *per dipingere il potere che esercita il tempo sull'universo.* Il poeta, sprezzatore delle unità, può in una sola tragedia, come in un quadro, aggruppare i fatti più memorabili di un secolo, e indicare le diverse mutazioni de' costumi de' popoli, ma non vedrà mai lo spettatore come il potere del tempo a poco a poco gli abbia dirozzati, e condotti a un maggior grado di civiltà. L'unità di luogo esclude la soverchia pompa teatrale, non quella che basta alla tragica dignità; e i capi d'opera della scena francese e italiana lo provano; e in ciò pure giova, e non nuoce, perchè se l'occhio è *incantato*, il cuore è muto. In vece di perdere maggiormente il tempo nel discutere i sofismi del sig. Schlegel, accenneremo i principj fondamentali della regola delle tre unità, e questi terranno luogo di una più ampia confutazione. Il dramma è la rappre-

sentazione di un' azione reale: dunque la sua perfezione richiede che ogni cosa dispongasi in modo che il finto somigli il vero quanto è possibile, e l'esperienza ha costantemente dimostrato che l'impressione ch' egli fa su di noi è sempre più viva e perfetta, quanto più il poeta può avvicinare in tutte le circostanze la rappresentazione drammatica all' imitazione della natura. Chi oserà dunque affermare che la verisimiglianza non sia essenziale nell'azione tragica? Ed è appunto la verisimiglianza che rende necessarie le drammatiche unità. Sembrò ad alcuni critici opportuno di liberare i moderni poeti dal rigoroso legame di queste drammatiche unità, e pensarono che potessero permettersi talvolta di trasgredirle quando per altra via non fosse possibile di ottenere maggiori bellezze di esecuzione, o d' introdurre più patetiche situazioni; essi immaginarono che, rimanendo alcun poco sospeso lo spettacolo fra un atto e l'altro, e l'azione del dramma interrotta, lo spettatore può senza molto sforzo supporre che passi qualche ora fra un atto e l'altro, o ch' egli sia trasportato dall'atrio di un palazzo a un interno appartamento, e dalla piazza d'una città ad un tempio; ma

ricordarono che i cangiamenti di luogo e di tempo, o troppo frequenti, o troppo strani, il balzare lo spettatore da una città o da un paese all'altro, o il far che passino più giorni o settimane durante il corso della rappresentazione, dando all'opera un' apparenza non naturale e romanzesca, e recando all' immaginazione una spiacevole scossa, distruggeva l'effetto drammatico; ricordarono particolarmente che la libertà di uscir dai confini della unità di luogo e di tempo, si può concedere soltanto negl' intermezzi; e durante il corso di ciascun atto debbono strettamente osservarsi, vale a dire la scena debb'esser sempre la stessa, e non si deve supporre che passi più tempo di quel che richiedesi alla rappresentazione dell'atto (1). Anzi quegli stessi i quali non ammettono che per la conservazione delle unità e di luogo e di tempo gli spettatori si formino l' illusione di creder reali gli oggetti che loro sono posti innanzi, e che quando le unità sono violate si rompa l'incanto, e gli spettatori scoprano che tutto è finzione, perchè niuno arriva mai ad immaginarsi d'essere in Atene o in Roma

(1) Veggasi Blair.

quando in teatro si rappresenta un soggetto greco o romano, e non si scorda che tutto è una pura imitazione, riconoscono ch' egli nulladimeno esige una giudiziosa verisimiglianza; che da ciò dipende tutto il piacere e l'interesse ch' ei prende alla rappresentazione; e che se il poeta con una improbabile circostanza, o con una disadatta imitazione lo scuote e l'urta, lo priva del suo piacere, e lo lascia sconcertato e scontento.

Il sig. Schlegel non si contenta nemmeno della libertà che si vorrebbe accordare al poeta drammatico di trasgredire talvolta la regola dell'unità di luogo e di tempo quando non trova altra via per accrescer bellezze al suo dramma: egli ne combatte la teoria, e disprezza ogni limite: anzi sebbene sembri usare qualche riguardo alla unità d'azione, pure egli proscrive anche questa, perchè la diffinisce a modo suo, e gli basta che di moltiplici azioni, ognuna delle quali sia separata e indipendente, possa farsi in fine, raziocinando, un accozzamento ideale, perchè il tutto debba chiamarsi azione unica. Nel Macbet di Shakespear si rappresenta la trama di un regicidio; l'esecuzione di questo regicidio, la usurpazione del regicida, e poi la caduta

del regicida medesimo , e benchè sieno queste altrettante azioni principali e composte, pure, siccome la mente può congiungerle insieme , e formarne un. tutto , il sig. Schlegel considera questo tutto come un' azione sola, e la regola dell'unità d'azione si reputa osservata. Nel Giulio Cesare , ove si comprende la congiura contro Cesare , l'uccisione di Cesare, la guerra civile suscitata da Antonio contro gli uccisori di Cesare in Roma , il sig. Schlegel sostiene che faceva di mestieri, onde l'azione fosse compiuta, che il dramma continuasse fino alla sconfitta di Bruto e Cassio in Tessaglia. Intesa così la regola dell'unità d'azione , non v' ha dubbio che in un dramma di questa specie le unità di tempo e di luogo sono assolutamente impraticabili. Abbiam veduto fin qui come il sig. Schlegel tentò di distruggere il sistema d'arte tragica antico , o sia i principj fondamentali del chiamato da lui genere classico: vediamo come egli innalza il sistema d'arte tragica moderno , o sia i principj fondamentali di quel ch'egli chiama genere romantico . Quali sono questi principj ? Chi dettò , chi scrisse , chi stabilì questi nuovi principj ? E' inutile investigarlo . I poeti *delle nazioni che non si*

vogliono far serve alle regole possono mostrare la loro originalità naturale, *per così dire*, *a dispetto dell'arte*. I poeti romantici sdegnano ogni legame cui altri volesse astringerli. *L'ingegno deve operare a tenore di leggi che derivano dalla sua propria natura; altrimenti la sua vera forza si perderebbe nel vôto:* ecco la dottrina del sig. Schlegel. Egli, anche nel complesso dei capi d'opera del genere classico, trova una sostanziale imperfezione: quella di risentirsi dello sforzo cagionato dall'essersi i loro autori attenuti *alla pedanteria delle regole*, e tutto apparisce grande e perfetto agli occhi suoi nei capi d'opera del genere romantico per essersi i loro autori abbandonati al libero volo della loro immaginazione. Per esaminare i giudizi dati dal sig. Schlegel dei drammi romantici più vantati converrebbe con lui ravvolgersi in mille metafisici laberinti, e scorrere il così detto teatro romantico, proprio un tempo degli Spagnuoli e degl'Inglesi, ma i limiti di una Dissertazione, di cui questo esame non dovrebbe mai occupar che una parte secondaria, non lo permettono; perciò basterà che sia da noi affacciata rapidamente l'idea del dramma romantico in genere.

I principali poeti drammatici spagnuoli furono Cervantes, Lopez de Vega, Calderon, i quali composero un numero infinito di commedie di nuova foggia, o una specie di tragi-commedie: dicesi che Lopez de Vega ne abbia scritte più di mille: egli sprezzò tutte le regole, non ebbe riguardo ad alcuna delle tre unità, fece una mescolanza di serio e di ridicolo, accoppiò insieme gli angeli e gli Dei, le virtù e i vizi, la cristiana religione e la mitologia, e senza curarsi del verisimile, trattando soggetti per lo più storici cavati dagli annali della sua patria, trasformò i fatti veri in romanzesche stravaganti avventure. Ecco il genere romantico. Il corifeo del dramma romantico è Shakespear: il sig. Schlegel così lo chiama, e a lui solo ci rivolgeremo per meglio conoscere la natura di questo componimento. Gli scherzi di fantasia, il gusto pel maraviglioso, il contrasto del giocoso col serio, la mescolanza del drammatico col lirico sono tratti che caratterizzano il suo dramma, e il sig. Schlegel dice che questi da noi riputati difetti, sono vere bellezze, e lo sono pure per lui gli anacronismi e gli errori di geografia e di storia. Bel vedere in una commedia di Shakespear approdar le navi in

Boemia. Shakespear, dice il sig. Schlegel, sapea certamente non essere la Boemia da verun lato bagnata dal mare, ma gli bastava, quanto alla storia, di essere esatto in quello che risguardava il suo paese; sapeva pure che non vi erano nè leoni nè serpenti, nè parimente pastori d'Arcadia nella foresta delle Ardenne, ma *egli mette un poco di tutto questo nella sua favola*, soggiunge il sig. Schlegel, *perocchè il disegno e il senso del suo quadro lo ricercano. Egli era d'avviso che in tal genere sono permesse le più grandi libertà.... Io potrei dimostrare che la più parte degli anacronismi di Shakespear furono fatti ad arte e per un fine essenziale. Sovente tornava a lui bene di dare il color del suo tempo ad un avvenimento succeduto in secoli remoti. Laonde si vede regnar nell' Amleto, contuttochè si tratti di un fatto dell'antica storia del nord, il vezzo della società alla moda ed il moderno costume. Senza tutte queste circostanze, non sarebbe stato permesso di fare del protagonista un pensatore scettico, idea fondamentale del dramma. Con questo fine Shakespear fa dire ad Amleto ch'egli è stato educato all'università di Vittemberga, sebbene al tempo di Amleto non vi fossero anco-*

na università. In un altro luogo Shakespear, *non solamente qual nuovo Prometeo, egli crea degli uomini, ma ci apre le porte del mondo incantato degli spiriti, evoca gli spettri, fa celebrare alle streghe la loro orribile tregenda, popola l'aria di geni e d'amabili silfi*. Nel dramma di Shakespear, si vedono operanti, uno accanto all'altro, il re e il mendicante, l'eroe ed il mariuolo, il saggio e il pazzo, e dalla più bassa trivialità si trascorre spesso all'enfasi più elevata e ampollosa. Shakespear ci offre spettacoli orribili. *Questo Titano delle tragedie,* dice il sig. Schlegel, *assale il cielo e minaccia di svellere il mondo. Più terribile d'Eschilo, egli fa sì che in ascoltarlo, ne si rizzano i capelli, e ne gela il sangue*..... Questi cenni possono fornire una tal quale idea confusa del genere romantico, ma per concepirla distinta è necessario di aver sott'occhio almeno una qualche scena per veder meglio la mescolanza che lo caratterizza, e il modo con cui si fa l'impasto de' suoi diversi elementi. Opportuna mi è sembrata la scena de' beccamorti nell'*Amleto* che il sig. Schlegel chiama *il meditato capolavoro di un poeta filosofo*, ed eccone in breve il prospetto:

Il teatro rappresenta un cimitero accanto a una chiesa: Ofelia, amante di Amleto, si era annegata in un rivo; due beccamorti si apprestano a scavar la sua fossa, e frattanto disputano fra di loro, in linguaggio qual si conviene alla loro condizione, se doveva essere o no sepolta in terra santa, perchè si dubita che siasi annegata volontariamente. Il Crowner, o sia l'uffiziale di giustizia cui spettava il deciderne, giudicò ch'era morta in atto *difensivo*, ma il primo beccamorti pretende che sia morta in atto *offensivo*; distingue tre specie d'azione, *fare*, *operare* ed *eseguire*, e spiega come il *crowner* nel suo processo prese norma dalla legge che vuol che si esamini se l'uomo va a trovare il fiume, e si annega, o l'acqua va a trovar l'uomo, e lo annega; e poi conchiudono che se la defunta non fosse stata d'alto rango, sarebbe stata sepolta fuori di terra santa; e il primo dice esser cosa deploranda che i potenti e i ricchi abbiano il diritto d'impiccarsi e annegarsi impunemente, e non gli altri Cristiani loro confratelli. Ripigliando la vanga, cambiano il tema della conversazione. Uno pretende che non v'abbia gentiluomo più antico dell'ortolano e del becchino, perchè esercitano l'arte

di Adamo, l'altro dimanda se Adamo era gentiluomo: il primo replica che nessuno portò *armi* prima di lui, facendo valere il doppio senso della parola *arms*, chè in inglese significa egualmente *stemmi* e *braccia*, e cita poi la Bibbia per provare che Adamo vangò, cosa che non potea far senza braccia, valendosi della parola *arms* in questo senso. Terzo tema. Il primo beccamorti propone il quesito: se fabbrica più saldo il muratore, il costruttor di navi o il legnaiuolo? Il secondo risponde: chi fa la forca, perchè dura ancorchè vi si appendano più di mille corpi, e il primo con un bisticcio gli replica che la forca gli potria star bene: lo manda poi, dopo altre simili buffonerie, a comprare un bicchier di rum. Rimasto solo, va scavando la fossa, e canta alcune strofette cavate da un poemetto di Enrico Hovvard, intitolato: *Il vecchio amante che rinunzia all'amore.* Allora comparisce Amleto col suo fedele Orazio: Amleto miracolosamente scampato da un orrido tradimento del nuovo re suo zio, ritorna sicuro d'esporsi a novelle insidie, e d'aver morte se non è pronto a darla. Amleto che giurò all'ombra del padre assassinato di vendicarlo, comincia dal motteggiare ama-

ramente su d'un cranio che il beccamorti fa ruzzolare: lo suppone da prima di un magistrato, poi d'un cortigiano, e satireggia l'uno e l'altro personaggio; indi freme pensando che le nostre ossa abbiano a terminare fra i colpi di un vile becchino. Al rotolare di un altro cranio, si figura che sia di un avvocato, e gli rimprovera i sillogismi, i cavilli, i perfidi raggiri, poscia lo crede in vece di un acquistator di terreni per mezzo di sentenze, di obbligazioni *in solidum*, di cessioni con patto di *ricupera*, e di malleverìe, e dimanda a che gli hanno giovato tutti i suoi negozi, fuorchè a riempire di polve l'arido suo teschio dentro la tomba, e ad assicurargli uno spazio non minore dello spazio di due scritture, senza che più loco sia riserbato all'erede. Dopo di ciò chiede ad Orazio se la pergamena è fatta di pelle di montone: questi risponde che è fatta di montone e di vitello, ed egli replica che chi fabbrica sopra il volume di tali pergamene la sua felicità, è più insensato di sì fatti animali. Finalmente Amleto vuol sapere dal beccamorti per chi scava quella fossa, e questi, dopo averlo tenuto a bada con diversi bisticci, gli dice che la scava per un corpo che fu già femmina. Dall'arguzia di costui, e

dalla propria esperienza di tre anni, egli rileva che il suo secolo ogni dì si raffina, e fa poi un' allusione alle scarpe di punta acuta, che anche i contadini portavano in quella forma ad imitazione de' cortigiani. Amleto dimanda al beccamorti da quanto tempo fa quel mestiere, e quei risponde che cominciò a darsi a quell'arte in quel dì che il defunto Amleto vinse Fortinbrasso, e nacque il vivente Amleto divenuto pazzo, e inviato dal re nuovo in Inghilterra. Il beccamorti parla con disprezzo di Amleto e degl'Inglesi, che chiama pazzi tutti quanti. Si ragiona sul tempo che può rimaner sotterra un cadavere pria di disfarsi. Il beccamorti afferma che quello di un conciator di pelli può durare nov'anni interi, perchè la polve che vola e si apprende alla sua pelle rende questa sì dura che pe' meati suoi non può entrar l'acqua, ed è l'acqua che nuoce alla carne; indi gli porge il teschio d'uom sotterrato da vent'anni e più: quest'uomo è Yorich, già buffone del morto re. Il beccamorti gli prega malanni, perchè gli sovviene che un giorno per facezie gli versò in capo una bottiglia di vin del Reno; ma Amleto s'intenerisce, rimembra quant'era ameno, fantastico, e che mille volte lo tenne fra le braccia: ora

ributta la sua immaginazione, e gli move lo stomaco. Gli fa una patetica allocuzione, e finisce con mandarlo a posarsi fra i vasi odoriferi di qualche Bella, e dirle che il liscio non vale ad evitar la strana metamorfosi di morte, e a far che sorrida a un tal pensiero. Interroga finalmente Orazio se sia d'avviso che Alessandro abbia fatto sotterra la stessa figura, e tramandato lo stesso fetor cadaverico: sulla affermativa di Orazio, egli si raccapriccia, pensando in quale stato ci precipiti la morte, e prova poi che l'onorato cenere di Alessandro ha potuto finir per formare un turacciolo di botte, perchè Alessandro morì, fu sepolto, si disciolse in polvere, la polvere si converte in terra, e la terra, divenuta argilla, ha potuto ridursi a quest'uso. La fantasia d'Amleto qui si riscalda, e prosegue in versi rimati, in tuono enfatico, dicendo che l' imperator Cesare morto, divenuto polvere, non occupa più che un breve spazio al vento, e la creta che un giorno reggea la terra copre ora, e difende dalle ingiurie delle stagioni, le rozze mura di un tugurio contadinesco. Ma ecco il convoglio funebre d'Ofelia portata in processione al cimitero. Claudio, Geltrude, o sia il re e la regina, e Laerte fratello della defunta, con

numeroso corteggio di gentiluomini e di sacerdoti, precedono il cataletto. Amleto alle tronche esequie che si fanno, conjettura che il morto fu suicida; si ritira in disparte ed osserva ciò che succede. Laerte dimanda ad un sacerdote se rimane altra cerimonia, e quei risponde che le esequie erano celebrate con tutta la pompa ch'era concessa; e che essendo dubbio il genere della morte, senza un cenno sovrano, la defunta sarebbe stata sepolta in terra profana, che se alcun inno s'intuonasse, sarebbe profanato l'uffizio salutare dei morti, e che le preci del riposo erano riserbate a chi era morto in pace. Laerte ordina che il corpo della sorella sia posto nella fossa, e invettivando il sacerdote, gli profetizza che mentr'ella starà al cospetto di Dio facendo funzioni angeliche, egli ruggirà fra le anime dannate. Allora Amleto comprende che la defunta è Ofelia, e mostra una fredda indifferenza per la morte di un amante, di cui fu egli cagione benchè involontaria, ma il sig. Schlegel lo scusa dicendo che *sì profondamente egli è immerso nel suo proprio affanno che non gli resta favilla di pietà per gli altri, e la sua indifferenza offre la misura del disordine dell'animo suo.* Geltrude, spargendo fiori

sulla bara della defunta, dice che sperava formarne ghirlanda pel letto nuziale facendola sposa di Amleto. Laerte lancia imprecazioni contro l' iniquo che le tolse la ragione, si slancia nella fossa per abbracciarla per l'ultima volta, e chiede che sulla morta e sul vivo tanta terra si aduni che formi un monte più alto di Pelio e dell'azzurra cima d'Olimpo, che si confonde col cielo. A quel gridare, Amleto si scuote, si presenta, e con ampollosi detti rivolgendosi a Laerte, si precipita egli pure entro la fossa. Laerte lo afferra orribilmente per la gola: Amleto mal si dibatte, ma Claudio comanda che si disgiungano. Amleto dice alla regina ch'egli amò Ofelia, e che quarantamila fratelli non potrebbero con tutta la quantità del loro amore formar la somma del suo; poi si rivolge a Laerte coll'enfasi più violenta, e in fine, poichè quegli parlò di montagne di terra e di Pelio sotto cui avrebbe voluto rimaner sepolto vivo, questi pure prega che sul loro capo si ammassino un dopo l'altro, interi campi, finchè quella tomba, divenuta massa enorme incredibile, confini colla Zona torrida, e tanto s'alzi che l'Ossa apparisca un atomo in confronto. Termina egli col proverbio inglese, espressivo d'atroce implacabile vendetta.

Si udrà il mugolio del gatto, e il cane avrà il suo giorno. Il re Claudio chiude la scena ordinando che Amleto sia custodito, e la tomba d'Ofelia si copra con marmo che la sottragga all'obblio. Questa scena sufficientemente ci manifesta l' indole del dramma di Shakespear, o sia del così detto dramma romantico, in cui dal sig. Schlegel si ravvisa l' immagine della perfezione. Qual è dunque il nuovo sistema d'arte tragica del sig. Schlegel? Il sistema di Shakespear. Quali sono i principj sui quali si fonda? I principj di Shakespear. Ma chi può dire qual fosse il sistema d'arte tragica di Shakespear, e i principj sui quali intese fondarla? Le bellezze e i difetti in lui si slanciavano come vampe; non era fatto per correggere; il caso faceva tutto, e nemmeno egli avrebbe osato giustificare le sue stravaganze e le sue trivialità. I suoi drammi sono mostri generati da una fantasia robustissima bensì, ma disordinata, rozza e selvaggia: eppure il sig. Schlegel osa far voti perchè il dramma di Shakespear *possa rifiorire ancora in Inghilterra, ed acciocchè poeti eguali a quelli che la Germania ha già la gloria di possedere, si mostrino degni alunni di Shakespear.* Consigliare agli Inglesi e ai Tedeschi l' imitazione di Shake-

pear, sarebbe lo stesso che farli retrocedere verso le barbarie da cui sono usciti. Perchè in vece non far voti affinchè rinasca in Inghilterra un nuovo Shakespear, come, benchè tardi, nacque Alfieri in Italia: egli ora non avrebbe timor d' inceppar il suo genio dandogli l'arte per guida, e la vera tragedia non otterrebbe dagl'Inglesi illuminati e inciviliti applausi inferiori a quelli che ottennero i drammi complicati e romanzeschi dagl'Inglesi incolti ancora, e semi-barbari. Il dramma romantico non è che un componimento indefinibile, accozzato a capriccio, abusando del pessimo gusto e della rozzezza degli spettatori. Se ciò non fosse, come mai Shakespear avrebbe arrischiati sul suo teatro tanti anacronismi grossolani, tanti errori di geografia e di storia? *Egli*, dice il sig. Schlegel, *non aveva a fare con un secolo cavilloso, come il nostro; ora si cerca nella poesia tutt'altro che la poesia stessa. Gli spettatori non andavano al teatro per imparar la cronologia e la storia naturale, ma per godere della pura e tranquilla impressione d'una bella opera dell'arte.* Perchè chiamar *cavilloso* il nostro secolo? Perchè non chiamarlo in vece *illuminato?* Comunque sia, egli è forza che il sig. Schlegel confessi che gl' imitatori di

Shakespear, nel nostro secolo, si farebbero deridere e vilipendere. I molti errori di Shakespear, circa l'esteriorità delle usanze, oggidì sarebbero intollerabili. Chi potrebbe veder le tragedie, tolte dalla storia romana, rappresentate, come al tempo di Shakespear, in abito moderno, e Bruto e Cassio, cogli altri senatori, vestiti alla spagnuola colla spada in tempo di pace? Le maghe, le streghe, i silfi sui nostri teatri, o muoverebbero le risa o il ribrezzo: le ombre non hanno ormai più alcun prestigio, e non si crede più alla loro apparizione; anche i sogni e le visioni rimangono senza effetto. Eppur son questi gli elementi del genere romantico, senza dei quali più non ha vita. Chi potrebbe veder fra noi la scena dei beccamorti in Amleto senza nausea, senza sdegno, senza disgusto? Due beccamorti che discutono curialescamente scavando una fossa, che motteggiano a lungo, il protagonista della tragedia che, mentre un di loro va canterellando, intavola con lui una conversazione di bisticci, di scempiaggini inaudite, e raccoglie i teschi che l'altro fa ruzzolare, satireggia i morti ai quali s'immagina che appartenessero, e dalle più basse trivialità s'innalza a slanci all'enfatico, variando tuono e metro, non of-

frirebbero al certo aggradevole trattenimento. Qual commozione possono eccitare le profanate funebri cerimonie fatte nel seppellire l'infelicissima Ofelia? Chi potrebbe prender parte al dolore di Laerte e di Amleto che villanamente e orribilmente si abbaruffano nella fossa accanto al cadavere di quella che è causa del loro affanno in mezzo alle più stravaganti ampollosità? L'affettazione e l'ampollosità di concetti è paragonata dal sig. Schlegel a una corazza che impedisce ai dardi del dolore di penetrare nel fondo della nostr'anima: è però da notarsi ch'egli parla delle ampollosità dei concetti dei poeti tragici francesi, ma non di quelle di Shakespear che varca ogni limite.

E' dunque strana la separazione del così detto genere classico e del così detto genere romantico, perchè l'idea del genere romantico, almeno quanto alla tragedia, è chimerica. Il genere romantico è un fuoco fatuo eccitato dalla fantasia trascendente di Shakespear, il quale, come già osservammo, lungi dallo stabilire un nuovo sistema d'arte tragica, e di fondarlo sopra ragionati principj, non gli diede altra base che l'ignoranza e la barbarie del tempo, e perciò dovette perir con lui, perchè alla sua morte gl'Inglesi già s'erano dirozzati, e in-

civiliti. Il sig. Schlegel sembra persuaso, e vorrebbe darci ad intendere che il genere romantico è un bisogno della nazione inglese; ma s'inganna, e riconosciamo il contrario dalla storia del teatro inglese, da cui fu sbandita la maniera di Shakespear ad onta dell'entusiasmo ispirato da questo gran Genio.

Coi progressi della civiltà dovevano anche i componimenti drammatici assumere una foggia sempre più ragionevole e regolare. Jonhson, contemporaneo ed allievo di Shakespear, sopraffatto dall'ingegno straordinario del suo rivale, che aveva saputo agli occhi della moltitudine abbellire anche i mostri, conobbe l'impossibilità di cambiare a un tratto il gusto introdotto, e di produrre una rivoluzione precipitosa nel teatro della sua nazione; e sebbene insistesse sulla necessità di imitare i grandi modelli greci, pure si attenne alla forma dei drammi storici di Shakespear, ma ne sbandì le favole romanzesche, le stravaganze delle novelle cavalleresche, e la mistura del serio e della buffoneria, prova evidente che nemmeno in quel tempo sarebbero state ben accolte senza la seduzione con cui Shakespear aveva saputo accompagnarle. Dryden, Otway, Lev, rifondevano i drammi

di Shakespear, variandone la forma; e mettendo da banda il dramma misto, vollero che tutto fosse o tragedia o commedia. Rowe osservò, non solo l'unità d'azione, ma quella ancora di luogo e di tempo. Nella *Bella Penitente*, la durata dell'azione non oltrepassa le ventiquattr' ore: comincia colle nozze d'Altamonte, e termina all'indomani: l' intreccio si forma e si scioglie in Genova nel Palazzo e giardino di Sciolto. Il sig. Schlegel parla con lode di Rowe e di questa tragedia. Adisson si prefisse di purgar la tragedia inglese dalle sue mostruosità; e il suo Catone, tessuto secondo le regole d'Aristotile, quantunque privo di fuoco poetico, e ingombrato d'insulsi amori, ottenne gran plauso, e si vantò dai critici inglesi come un capo d' opera senza pari. Il celebre Garrick, spiegando un ingegno straordinario nel rappresentare i personaggi di Shakespear, seppe ridestar negl' Inglesi l'ammirazione per questo genio portentoso, ma nessun poeta tentò d'imitare la tessitura de' suoi drammatici componimenti. Shakespear è sempre l'idol degl' Inglesi, perchè finora nella vastità e nella forza della fantasia non ebbe rivali, perchè non v'è poeta drammatico della sua nazione che ab-

bia prodotto mai scene e tratti tanto ammirabili, quanto quelli che sono sparsi nelle sue opere, e perchè, rimirando i suoi difetti con nazionale parzialità, si credono compensati dai suoi pregi inimitabili: non v' è però chi non confessi che non v' è un solo fra i molti suoi drammi che possa vedersi rappresentare o leggersi da principio fino al fine con piacere, non interrotto dal disgusto e dal ribrezzo, e non riguardi il gran Shakespear come un genio rozzo e selvaggio, mancante di vero gusto, e non abbastanza aiutato dalle cognizioni e dall' arte.

Altri vi sono, oltre il sig. Schlegel, i quali vorrebbero far credere che la tragedia regolare non conviene agl' Inglesi, perchè, essendo d' indole concentrata e meditativa, hanno bisogno di variati e preparati colpi di scena maravigliosi o sommamente terribili, che gli scuotano con violenza, e che monotona e fredda sarà sempre per loro la greca semplicità. Se ciò fosse vero, ne verrebbe di conseguenza che non sono fatti per gustare la vera tragedia. A smentirli, dopo il già detto, aggiungerò gli applausi universali riscossi da una moderna tragedia semplice e regolare, spogliata d'ogni pompa esteriore, e senza amori, il *Douglas*

di *Home:* essa forma le delizie del teatro di Londra, ed è certamente, in confronto de' quadri giganteschi di Shakespear, una piccola miniatura. Possiamo dunque conchiudere che la vera tragedia è una sola per tutte le colte nazioni; che il così detto dramma romantico non fu che una fulgida meteora in tempo di notte dileguatasi in tempo di giorno, e che, discostandosi dalle regole stabilite, non si avranno mai che componimenti imperfetti e mostruosi. La sola differenza può consistere nella maggiore o minor forza che potrà darsi alla tragica commozione, e questo è l'unico punto in cui la tragedia non è invariabile per tutte le nazioni. Alcune trovano troppo doloroso uno spettacolo che per le altre è mite; ciò che per i Francesi e gl' Italiani è orrore, per gl'Inglesi talvolta è appena terrore; e così all' indole diversa de' popoli giova proporzionare la vivacità e l'energia de' quadri drammatici, senza però eccedere mai certi limiti, al di là de' quali non si progredisce senza togliere alla tragedia la sua maestà e il suo decoro. *Alcuni fecero a Shakespear*, dice il sig. Schlegel, dopo aver confutate altre accuse, *un rimprovero ancor più rilevante, quando asserirono ch'egli offendeva la delicatezza, dipingendo senza ri-*

guardo la più trista deformità morale. Giova qui riferire alcune delle sue risposte per convincersi che se v'ha qualche giustificazione per i difetti di Shakespear, non si può questa desumere che dalla barbarie dei tempi nei quali viveva. *Io non nego che persone, le quali abbiano i nervi malati,* risponde il sig. Schlegel, *debbono evitar la lettura, e soprattutto la rappresentazione di alcuni de' suoi drammi, siccome eviterebbero quella delle Eumenidi di Eschilo* (qual differenza)! *Ma un poeta che vuol conseguire un gran fine co' mezzi che gli sono necessarj, debb'egli lasciarsi ritenere da simili considerazioni?* (un gran fine non si ottien mai con orridi mezzi). *Se l'effeminate abituatezze de' nostri giorni avessero ad essere la misura di ciò che il genio può avventurare, l'arte sarebbe rinchiusa entro a limiti ben angusti, e tutti i grandi effetti le sarebbero vietati* (Il sig. Schlegel confessa qui che Shakespear a' giorni nostri non potrebbe avventurare ciò che gli era lecito a' giorni suoi, e che in oggi il dramma di Shakespear non sarebbe più di stagione). *Quando si vogliono sentir vive commozioni tragiche, bisogna premunirsi contro le scosse nervose, e godere di ciò che innalza e fortifica la nostra*

anima. Certi riguardi troppo minuti per la irritabilità di genti indebolite ammorzano l'ardimento del poeta (ciò che può cagionarci scosse nervose è fatto per *abbattere*, non per innalzare e fortificar la nostr'anima: l'orrore ci rimpicciolisce e ci annichila). *Certo fu vantaggio di Shakespear, ch'egli viveva in un tempo che gli spettatori erano capacissimi d'impressioni nobili e tenere; ma tanto ancor vi rimaneva della fermezza de' secoli precedenti, che bastasse ad impedire non rifuggissero gli animi allo spettacolo di tutto quello che portava l'impronta d'un alto grado d'energia* (ognun vede che qui la parola *fermezza* è sinonimo di *ferocia.*, e quella di energia è sinonimo d'*atrocità*). I tempi sono cambiati: dunque l'ardimento di Shakespear non potrebbe più nè imitarsi nè difendersi. Il sig. Schlegel in altri luoghi ha voluto mostrarci il tempo in cui vivea Shakespear come tempo non di barbarie e d'ignoranza, ma di coltura e civiltà: supponiamo pure che fossero quali convengono ai suoi paradossi, chi oserà giustificar Shakespear nell'aver presentato a una moltitudine d'uomini, fatti atrocissimi e disgustosissimi, quasi per infamare l'umana natura? Ne addurremo fra tanti un solo esempio. Nel

re *Lear*, il duca di Cornovallis, istigato da *Regana*, sul teatro, schiaccia col suo calcagno l'occhio di Glocester. Chi ha mai potuto, non dirò trarne diletto, ma tollerare uno spettacolo così ributtante? Secondo i principj del sig. Schlegel, questo era un mezzo necessario per conseguire il gran fine di far comprendere la condotta delle figlie del re *Lear* verso il loro padre, giacchè questa non poteasi ben concepire se non era mostrata la barbarie dei tempi nei quali esse vivevano.

Lasciamo ormai Shakespear e il genere romantico. Il sig. Schlegel disse che il dramma romantico non potea veramente chiamarsi nè tragedia nè commedia; e siccome Alfieri scrisse tragedie, non drammi misti, così dobbiamo ragionar del suo merito tragico secondo l' idea ricevuta e stabilita della vera tragedia di cui Eschilo, che ne fu il creatore, Sofocle, ed Euripide ci tramandarono i modelli. La sua forma essenziale e caratteristica fu sempre una sola; e la differenza fra la tragedia antica e moderna non può consistere che nella maniera con cui la modificarono i moderni, proveniente questa dalla diversità delle opinioni e dei costumi dei popoli dopo il risorgimento delle lettere, e dai nuovi progressi della civiltà. Lo

scopo della tragedia da Eschilo fino a noi fu sempre quello di eccitar compassione e terrore, in modo che diletto e non pena o disgusto ne riceva lo spettatore.

III.

Stato della Tragedia in Italia al tempo d'Alfieri.

Lo stato della tragedia italiana quando Alfieri si diede a questo genere di componimento non si può meglio descrivere che colle parole del sig. Ranieri de' Calsabigi nella sua celebre Lettera ad Alfieri stesso, ove dice « Se « alcuno di tranquilla pazienza dotato si ac- « cinge a leggere, amico stimatissimo, quelle « poche nostre tragedie, che, separate da uno « immenso numero di storpiate sorelle, si « stampano tuttavia col fastoso nome di scelte, « o si annunziano come modelli; se, facendo « forza a sè stesso, ardisce scorrerle dal prin- « cipio fino al fine, si dia luogo al vero, « cosa mai ci trova? Piani stravolti, com- « plicati, intralciati, inverisimili, e sceneggia- « tura male intesa; personaggi inutili; du- « plicità di azione; caratteri impropri, con- « cetti o giganteschi o puerili; versi languidi; « frasi stiracchiate; poesia non armonica o

« non naturale; ed il tutto poi corredato di
« descrizioni, di paragoni fuor di luogo, di
« squarci oziosi di filosofia, di politica; in-
« trecciati d' amoretti svenevoli, di leziose
« parole, di tenerezze triviali che ad ogni
« scena s' incontrano. Della forza tragica, del-
« l'urto delle passioni, delle sorprendenti ri-
« voluzioni teatrali non ve n'è pur sogno:
« quello che

. . . . pectus inaniter angit
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet

« invano vi si cerca; quello che interessa,
« ammaestra, trattiene, incanta

Delectando, pariterque monendo,

« non vi s' incontra affatto: tutto si riduce
« ad una concatenazione di spesso insulsi
« versi, ne' quali

. . . . acer spiritus ac vis
Nec verbis, nec rebus inest.

« ed eccogli, sig. conte (forse con un poco troppo
« di cattivo umore, ma però con verità),
« liberamente descritta quella che da noi venne
« fin qui chiamata tragedia. Il maggior vanto
« che dar le possiamo, è d'esser composta
« colle regole che Aristotile prescrisse; per-
« chè, avendocene il Trissino dato il modello
« nella sua Sofonisba, niuno ha ardito allon-
« tanarsene. »

IV.

Intreccio, o sia Piano della Tragedia del conte Alfieri.

Qui si fa luogo all'esame delle censure generate dal sig. Schlegel, e da queste io comincerò.

Il sig. Giovanni Gherardini, traduttore del Corso di Letteratura Drammatica del sig. Schlegel aggiunse alcune sue giudiziose ed erudite note, nelle quali ebbe in mira principalmente di confutar le censure che fece il Critico tedesco delle tragedie d'Alfieri; ma siccome troppo lungo sarebbe il trascriverle, così basterà ch'io le accenni, unendovi ciò che a me pure la mia ragione saprà ispirare.

Il sig. Schlegel riguarda Alfieri come un allievo della scuola francese, benchè Alfieri abbia dichiarato di non aver letto le tragedie francesi prima di aver composte le sue: *l'aria di famiglia* che vi ravvisa mostra che non ne fece, o non seppe farne il confronto = *Essa ritrovasi*, dic'egli, *in una totale mancanza di spirito romantico, in una certa angustia d'immaginazione, nelle forme moderne e mal ca-*

raterizzate, ond'è vestita così la mitologia come la storia, e finalmente in quella pretesa purezza tragica che degenera spesso in uniformità. = Se lo spirito cavalleresco del medio evo, e l'accozzamento mostruoso di contrari elementi era divenuto ridicolo in Italia come in Francia; se Alfieri, senza imitare i Francesi, aveva egual motivo di sbandirlo dalla sua tragedia; se le opinioni e i costumi degl'Italiani e de' Francesi erano presso a poco fra di loro conformi, ragion pur voleva che Alfieri presentasse la mitologia e la storia sotto consimile aspetto; e se dagli scrittori di tragedie delle due nazioni le regole dell'arte erano egualmente conosciute, non è maraviglia che abbiano servito di norma agli uni e all'altro per ottenerne quella *purezza tragica* che non *degenera* in uniformità stucchevole e noiosa, ma costituisce un sistema unico, produttivo di opere sempre varie e nuove, e più o meno belle e sublimi, secondo la maggiore o minor forza ed energia de' diversi ingegni che anelano alla perfezione. Questa che chiamasi dal sig. Schlegel *aria di famiglia* non toglie ad Alfieri il pregio dell'originalità, perchè trasse dalla fecondità della sua immaginazione, non da fonte straniero, quanto di bello si ammira nelle sue tragedie.

« *Alfieri*, dice il sig. Schlegel, non concede nulla al *piacere degli occhi: egli si studia di conformare i suoi disegni alla semplicità antica più severa*.... e che non di meno dalle sue opere *l'unità ideale degli antichi è totalmente sbandita.* Il poeta tragico debb'essere sempre intento a impadronirsi del cuore, e debbe perciò evitare il maraviglioso, perchè mentre si pascono gli occhi, il cuore è distratto, e le nascenti impressioni s'illanguidiscono, se pur non si estinguono. Alfieri concede al piacer degli occhi la pompa soltanto che l'azione può ricevere dal soggetto, e non si cura d' inventare incidenti estrinseci ed estranei, che altra ne somministrino soverchia e nocevole. Per giudicare se sia sbandita dalle sue opere *l'unità ideale degli antichi*, converrebbe almeno saper cosa intendasi dal sig. Schlegel *per unità ideale degli antichi.* Il sig. Gherardini (1) crede che il sig. Schlegel voglia indicarci la forza del destino su di cui si raggirano per lo più le tragedie greche; ma come mai può dirsi *unità?* In questo caso Alfieri doveva sbandirla, perchè non era più conforme ai costumi e alle opinioni de' tempi suoi, ma

(1) Nota 6, tom. 1.

non si può ammirar quanto il merita pel modo con cui, volendo innalzare il suo soggetto al di sopra delle idee comuni, ha saputo supplirvi. *La libertà morale*, dice il sig. Schlegel (tom. I, pag. 106), *la fatalità sono le idee dominanti* dell'antica tragedia . . . . . *fino a tanto che l'avvenimento era indeciso, fino a tanto che l'uomo lottava ancora, egli non credeva d'essere se non colla forza estrema, e materiale; forza accidentale, variabile, sopra cui il suo coraggio riportò molte vittorie, e allora soltanto riconosceva nel suo nimico l'irresistibile destino, quando egli era stato necessitato a succumbere*. Nei soggetti greci, Alfieri, senza mostrarci nè destino, nè numi, nè oracoli, nè ombre, di cui gli spettatori delle sue tragiche rappresentazioni oggidì si riderebbero, non ha egli l'arte di riprodurre l'antico prestigio, e di nobilitare i suoi personaggi, e rendere la loro situazione più assai commovente che se, in vece di modificarli, ce li presentasse orditi apertamente secondo le antiche mitologiche tradizioni? In Eteocle e Polinice, chi non vi figura nell'odio fraterno una potenza soprannaturale che strascina la stirpe di Edippo al delitto e allo sterminio? Conosciuta l'indole d'Oreste, chi non crede

che nell'accesa sua fantasia non siagli sembrato di veder l'ombra d'Agamennone suo padre, uscir dall'avello, e di udirla dimandargli vendetta? Chi non trema e non si persuade che è destinato (benchè ad Egisto solo siano rivolti i suoi disegni) ad uccider la madre, sentendo da lui che i venti parea lo respingessero dalle soglie avite, e che, trovandosi colla madre, un interno impulso inesplicabile lo spingeva ora ad abbracciarla, ora a svenarla? Chi nel fatale error suo non ravvisa una mano invisibile che diresse il suo ferro al petto della madre, mentr'egli credea dirigerlo al petto di Egisto? Chi non riconosce in Mirra che una forza sovr'umana accese nel cuore naturalmente virtuoso di quella misera, la fiamma inestinguibile ch'ella abbomina, e non può spegnere che colla morte? In questa guisa seppe Alfieri acquistare il pregio dell'originalità senza deviare dalle vestigie dei greci maestri; ma il sig. Schlegel non trova bellezze che nei drammi romantici di Shakespear, e perciò proferisce acerbamente sentenze ingiuste e non ragionate contro Alfieri e contro i migliori tragici della Francia. In tutte le tragedie d'Alfieri si può riconoscere come, alla foggia delle tragedie greche, lotti l'uomo

fino a tanto che l'avvenimento è indeciso *colla forza esterna e materiale*, e i suoi sforzi siano poi rintuzzati, o contro un poter soprannaturale, di cui non sappiamo renderci ragione, e in mezzo all'entusiasmo ispiratoci dal poeta, chiamiam noi pure fatalità, o contro la divina vendetta , come in Saulle, e ciò corrisponde perfettamente *all'unità ideale degli antichi* nel significato che il sig. Gherardini suppone siasi attribuito a queste parole del sig. Schlegel. Farà maraviglia che il sig. Schlegel, il quale trova tutto perfetto in Shakespear , e fra i pregi di questo poeta annovera quello , che *più terribile di Eschilo, egli fa sì che in ascoltarlo ne si rizzano i capelli , e ne gela il sangue* . . . (1), osi dire che *quando leggiamo le tragedie d'Alfieri, ne pare d'essere trasportati in un mondo più tetro e d'un aspetto più dispiacevole*; ma ciò nasce dal non veder nelle tragedie d'Alfieri accanto all'orrore la buffoneria come nei drammi romantici ; e ben lo fa comprendere colle seguenti espressioni: *Una finzione, in cui gli avvenimenti giornalieri appaiono eccessivamente tristi, ed in cui le insolite catastrofi hanno qualche cosa di terri-*

(1) Tom. 3 , pag. 54 e 55.

bile, somiglia ad un clima il quale unisse in sè le folte nebbie de' verni del Nord colle fiammeggianti tempeste della Zona torrida. La similitudine sarebbe degna di un poeta romantico, ma qui è del tutto inopportuna. I poeti romantici nei loro drammi storici accozzano coi casi più funesti i piacevoli *avvenimenti giornalieri*, e fanno balzare gli spettatori dal giocoso al serio; ma i poeti che non si vergognano di seguir l'orme dei tragici antichi, attenendosi ad un' azione unica ed eroica, non ammettono che gl' incidenti o circostanze analoghe che ne affrettano lo sviluppo, e ne sbandiscono gli avvenimenti giornalieri che la degradano, e sono atti solo a distrar l'attenzione, accerchiano il cuore di una grata tristezza che lo assorbisce, per così dir, tutto, e lo prepara a ricevere la tragica commozione, destandovi la compassione e il terrore che costituiscono lo scopo essenziale della tragedia. Il sig. Schlegel diffinì la *disposizione tragica* (1), *una disposizione composta di una cupa tristezza, e di un elevato entusiasmo.* Nelle tragedie d'Alfieri la condizione infelice dei personaggi destinati a interessare, eccita la

(1) Tom. 1, pag. 69.

tristezza, e i loro nobili sentimenti risvegliano l'entusiasmo: la tristezza temperata dall'entusiasmo genera in noi quel diletto, per cui godiamo d'essere spettatori delle tragiche rappresentazioni. Le azioni tragiche d'Alfieri sono certamente meno terribili di quelle del teatro greco, e non v'è catastrofe nel teatro d'Alfieri, in cui tant'oltre sia spinto il terrore quanto nel quint'atto di Rodoguna, cui grandemente applaudono i Francesi. Nelle tragedie d'Alfieri la tristezza non è mai eccessiva, perchè l'intreccio non è formato per mezzo d'avvenimenti tristi che si succedono, ma per mezzo del conflitto delle passioni che, provocato e ravvivato soltanto dai semplici incidenti che il soggetto somministra, fa progredire gradatamente l'azione, alternando speranza e timore, gioia e dolore.

Le tragedie d'Alfieri (ecco un' altra sentenza del sig. Schlegel) *non offrono verun riscontro coi modelli classici dell'antichità, i quali non furono pur conosciuti da questo poeta se non verso la fine della sua carriera drammatica; e se paragonar si vogliano alle tragedie francesi, nella cui classe parrebbe che si dovessero riporre, non faranno certo miglior mostra.* Dopo che avrò dimostrato

il merito tragico d'Alfieri, si riconoscerà se questa sentenza, proferita con tuono insultante, sia giusta, e specialmente dal confronto dell'Oreste e della Merope di Voltaire coll'Oreste e la Merope d'Alfieri, si rileverà se le tragedie d'Alfieri possono *far miglior mostra* o no delle tragedie francesi. Parlando de' caratteri de' personaggi, farò io pure il paragone fra il Britannico di Racine e l'Ottavia d'Alfieri, cui ci richiama a questo proposito il sig. Schlegel, prodigalizzando lodi al primo, e biasimo al secondo. Il sig. Gherardini nella sua *nota* 17 risponde al duro giudizio del sig. Schlegel, trascrivendo un lungo passo estratto dall'opera del sig. De Sismondi, *De la Littérature du midi de l'Europe,* che contiene un ragionato e splendido elogio del nostro gran Tragico, e comincia: *La creazione del teatro d'Alfieri è un fenomeno che sforza alla maraviglia.*

Il sig. Schlegel, dopo aver accusato Alfieri di non aver colto, nell'*Ottavia*, lo spirito di Tacito, e nella sua Congiura de' Pazzi quello di Machiavelli, soggiunge: *Queste tragedie, ed altre ancora, come il Filippo e il D. Garzia, ch'egli trasse dall' istoria moderna, non presentano nulla che caratterizzi un secolo od un popolo in particolare, nè tampoco egli seppe*

dipingere gl'Italiani. Probabilmente le idee ch'egli s'avea fatte dello stile tragico, s'opponevano a qualunque determinazione precisa del costume locale. Il sig. Gherardini per confutarlo risponde che quest'accusa si può estendere a tutti i tragici spagnuoli, inglesi, francesi, e che il dipingere i tempi, il luogo e le costumanze non è una parte essenziale della tragedia, e molto si affatica nel dimostrarlo; ma ben più oltre si può spingere la difesa d'Alfieri. Si potrebbe provare che nella sua Congiura de' Pazzi, discoprendoci l'arte usata di Lorenzo de' Medici per mantenersi l'arbitro della sorte de' suoi concittadini; l'odio e la rabbia del Bruto Toscano Raimondo contro i Medici, benchè suoi congiunti; le mire della corte romana, che per mezzo del cardinale Salviati prende parte alla congiura; dipinge nello stesso tempo l'indole, la situazione, le morali disposizioni del popolo fiorentino. Nel D. Garzia, basta la prima scena per farci conoscere la famiglia de' Medici, il popolo fiorentino degenerato e avvilito, e gl'Italiani in generale divisi in piccoli stati, e quelli specialmente che dal viver libero erano passati, dopo intestine dissensioni, sotto il giogo di cittadini potenti e ambiziosi. Nel Filippo,

il Tiberio della Spagna è dipinto al vivo, e si può dir col pennello di Tacito, si vede la schiavitù della Spagna sotto il suo regno, la desolazione della Fiandra, e il manto dell'ipocrisia che copre i delitti e le atrocità. Siccome però troppo lunga sarebbe la dimostrazione che, con queste tragedie alla mano, potrebbe farsene, così basterà l'averla indicata; e rispondendo direttamente all'accusa, dirò che allo storico, non al poeta tragico si appartiene il presentare ciò che caratterizza un secolo o un popolo. Il poeta tragico, circoscritto da un breve spazio, rappresentando un'azione unica della quale il suo protagonista è, per così dire, il centro, ed essendo libero di modificarne le circostanze anche principali, e di aggiungerne alcune altresì di sua invenzione, affinchè risvegli que' sentimenti che la tragedia è destinata ad eccitare, senz'altra legge che il verisimile, è tenuto, non a descrivere, ma soltanto ad uniformarsi ai costumi de' tempi e de' popoli presso i quali egli finge accaduta l'azione. Disse ottimamente Boileau

Des siècles, des pays étudiez les mœurs.

In ciò è notabile la differenza e la superiorità d'Alfieri sugli altri moderni tragici, i quali non solo dipingono ciò che caratte-

rizza un secolo, o un popolo in particolare, ma vestono alla moderna gli antichi, difetto capitale di cui si accusano anche i migliori tragici francesi; fra i quali Racine, cui s'imputa di aver trasformato l'inesorabile Achille, il feroce Pirro, il selvaggio Ippolito, in altrettanti gentiluomini della corte di Luigi XIV. Nessuno osò far mai questo rimprovero al nostro Alfieri. Abbiamo riportato ad altro proposito ciò che dice il sig. Schlegel dell' *Amleto* di Shakespear. In quella tragedia si tratta di un fatto dell'antica istoria del nord, e si fa dire ad Amleto ch'egli è stato educato nell'università di Vittemberga, sebbene ai tempi di Amleto non vi fossero ancora università. Non si dirà certamente che Shakespear nell'*Amleto* abbia dipinto un secolo o un popolo, ma bensì, che facendovi *regnare* (sono parole del sig. Schlegel) *il vezzo della società ed il moderno costume*, egli ha stravolto la storia, e non solo si è allontanato dal vero, ma ancora dal verisimile. Eppure il sig. Schlegel, lungi dal farne rimprovero a Shakespear, crede giustificarlo compitamente dicendo: *Sovente tornava a lui bene di dare il color del suo tempo ad un avvenimento accaduto in secoli remoti.* Per-

chè dunque trattare Alfieri con tanta asprezza e severità?

Se Alfieri osserva l'unità di luogo, dice il sig. Schlegel, *è perchè egli colloca la scena in un modo così poco apparente e così indeterminato, che la crediamo in qualche oscuro ridotto, ove non usano che congiurati*. Il sig. Gherardini (1) osserva che Alfieri ha violato l'unità di luogo nel Filippo, nel Bruto Secondo e nell'Agide, e ne deduce la conseguenza, che se nelle altre tragedie vi si è rigorosamente assoggettato ha potuto farlo senz'alcuno sforzo apparente, perchè, se ciò non fosse, nella stessa guisa l'avrebbe violata anche in queste; e nominando le diverse tragedie manifesta l'errore del signor Schlegel, giacchè il luogo della scena è sempre o una reggia o un palazzo o un tempio o il Foro Romano o il campo degl' Israeliti in Gelboè; a meno che le splendide reggie e i palagi, il Foro Romano, un tempio, e un campo ove è attendato un esercito numeroso, non vogliano chiamarsi *oscuri ridotti* anch' essi, *ove non usino che congiurati*, questi luoghi della scena sembrano abbastanza

(1) Nota 21.

apparenti e determinati, ed aggiungo che il medesimo rimprovero potrebbe farsi a Corneille, a Racine e a Voltaire, anzi più forte assai, giacchè, sebbene talvolta portino lo scrupolo fino a indicare come luogo della scena la *sala* o la *stanza* di una reggia o palazzo, pure molte altre volte indicano soltanto la città, notando che la scena è a Roma o a Trezene o a Tebe, e quando non si esprime in qual parte sia di Tebe, di Trezene o di Roma, il luogo della scena è, senza fallo, meno apparente e determinato. Di egual peso e natura è l'accusa, che Alfieri *priva i re e gli eroi di tutto il loro splendido corteggio*: *pare*, dice il sig. Schlegel, *che essi vivano in un mondo spopolato. Questa solitudine del teatro apparisce soprattutto manifestissima nel Saulle, ove si suppone che il re si trovi fra due eserciti nel momento di una pugna decisiva*. Nelle tragedie d'Alfieri i re e gli eroi compariscono in quella guisa che li fa comparire ogni altro poeta tragico; e non è tolto alla scena tragica d'Alfieri di essere decorata con tutta la pompa che può convenire ai personaggi che rappresenta, avuto riguardo alla situazione drammatica in cui si trovano. Egli non privò certamente delle

splendido loro corteggio nè il re Agamennone che ritorna da Troia; nè il console Bruto, nè il dittator Cesare, nè il decemviro Appio, nè l'eroe Scipione, nè alcun altro cui potesse darsi senz'alterare il soggetto o nuocere all'azione: in questi casi non è necessario che il poeta lo prescriva, perchè vi si sottintende, ed è rimesso alla cura di chi ha l'incarico delle sceniche decorazioni. Nulla impedirebbe che la regia tenda di Saulle in Gelboè non fosse circondata da magnifico apparato, e resa spettacolosa come quella di Dario o di Serse, se a un re d'Israele non fosse disdicevole il fasto di un re di Persia. Tanto è falso che Alfieri privi i re e gli eroi del loro corteggio, che talvolta lo accenna egli stesso. In Agamennone, all'ingresso che fa questo re nella reggia, Egisto si ritira dicendo: Ecco il corteggio del trionfante re; e in Sofonisba, il fragor delle trombe annunzia l'arrivo di Scipione alla sua tenda.

Dopo aver disgombro il cammino dalle riferite generali censure del sig. Schlegel, posso dirigere il mio corso alla meta, e mostrare il merito tragico d'Alfieri nell'ordire il suo dramma, riserbandomi a rispondere alle

altre più opportunamente. Alfieri fu scrupoloso osservatore dell'unità d'azione, ch'egli qualifica *di principalissima, e sola vera*; confessa di aver violata tre volte quella di luogo, e di non aver infranta quella di tempo che leggermente e di rado, e *in tal modo da non potersene accorgere quasi nessuno; non vi si trovando mai offesa la necessaria verisimiglianza*. Egli nel *Filippo* somministra un bell'esempio del modo con cui può il poeta tragico, se vi è costretto, cambiar la scena senza che l' illusione rimanga lesa. Al finire dell'atto quarto, Filippo ordinando la prigionia del figlio dice ai satelliti suoi:

. . . . della qui annessa torre
Entro al più nero carcere si chiuda.

In questa guisa, il pensiero dello spettatore non fa un salto da un luogo all' altro, ma, senza scomporsi, accompagna Carlo dalle regie stanze alla vicina prigione, ove è già preparato a vederlo all'atto quinto, e il cambiamento di scena, non facendo alla mente nè urto nè sorpresa, non nuoce la regola delle tre unità, e specialmente delle unità di azione, rende necessariamente semplice la tragedia, e questa ha bisogno d'infinito artifizio, perchè non ammette estrinseci avveni-

menti inopinati, estranei al soggetto che il poeta immagina per trattenere lo spettatore, ma il secondo si forma, si stringe, si scioglie principalmente per mezzo del conflitto delle passioni, provocato dai soli incidenti che il soggetto medesimo somministra. Questa è la tragedia di Vittorio Alfieri. Si ammira in essa la greca tanto vantata semplicità, e una maniera nuova di graduare l'azione fino allo scioglimento, tenendo sempre vivo e caldo l'interesse nello spettatore, senza ricorrer mai a mezzi strani o indecorosi o frivoli. « Del resto, dic' egli (1), nelle presenti tra-« gedie non vi si vedono mai personaggi messi « in ascolto per penetrare gli altrui segreti, « dallo scoprimento de' quali dipende in gran « parte l'azione. Non vi si vedono perso-« naggi sconosciuti a sè stessi, o ad altrui, « se non quelli che così doveano essere per « ragioni invincibili, come, per esempio, in « Merope, Egisto a sè stesso. Non vi s'in-« troducono nè ombre visibili, nè parlanti, « nè lampi, nè tuoni, nè aiuti del cielo; « non vi si vedono uccisioni inutili, o mi-« nacce d'uccisioni non naturali, nè neces-

(1) Parere dell'autore — Invenzione.

« sarie; non vi si vedono in somma, nè ac-
« cattate inverisimili agnizioni, nè viglietti,
« nè croci, nè roghi, nè capelli recisi, nè
« spade riconosciute, ec. ec. Non annovererò
« in somma tutti i mezzucci non adoprati
« in queste tragedie, e basterà (credo) il
« già detto per provare che i mezzi in esse
« impiegati sono per lo più diversi assai da-
« gli altrui, e che queste tragedie non pro-
« grediscono, o che, se pure elle hanno una
« mossa qualunque per arrivare al lor fine,
« elle v'arrivano per via dei soli semplici e
« naturali mezzi somministrati dalla cosa
« stessa. »

Il volgo de' critici va gridando che è necessario di graduare l'azione con sempre nuovi incidenti, fino allo scoppio della catastrofe, e cita Boileau

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Ma questo saggio maestro di arte poetica non intese mai di predicare l'accumulazione di casi inopinati che si succedano un dopo l'altro, giacchè l'azione cresce per gradi, e si fa più viva, in ragione delle situazioni generate dal movimento delle passioni, e questo movimento è più vivace e gagliardo, non a misura che gli avvenimenti si succedono,

ma bensì a misura che il dialogo è più forte o più languido, altrimente la tragedia, ove sono più incidenti, sarebbe più calda e migliore; e vediamo in vece che le tragedie più avviluppate sono più fredde e peggiori, e le più semplici si reputano i capi d'opera dell'arte. Gl' incidenti non servono per sè medesimi a graduare l'azione, ma soccorrono il poeta, e l'aiutano a far nascere sempre varie, nuove e più vive situazioni, e queste sono veramente i gradi dell'azione. Alla sterilità della fantasia, alla povertà dell'ingegno di chi le dettò, deve attribuirsi l'inviluppo che si ritrova nelle mediocri moderne tragedie. Il poeta che non sa ricavare dall'urto delle passioni in contrasto, i mezzi onde far graduare l'azione, ricorre ai mezzi estrinseci più facili a immaginarsi, come ce ne persuadono gl' infiniti complicatissimi romanzi che abbiamo; ma allora l'effetto tragico non si ottiene, perchè le situazioni non possono esser mai nè nitide nè preparate. Il vero e solo mezzo di mettere in chiaro il merito tragico d'Alfieri sarebbe quello di passare in rivista ad una ad una tutte le sue tragedie, ma i limiti di una dissertazione mi permettono appena qualche rapido prospetto di al-

cune, e a queste farò precedere un cenno dell' Edipo Re, e del Filottete, capi d'opera di Sofocle che perfezionò la tragedia greca, affinchè dall'artifizio con cui sono condotte, si possa meglio giudicare del pregio dell'artifizio con cui Alfieri ha ordite le sue senza perdere il vanto della originalità.

Nell' Edipo Re, di Sofocle, la situazione di animo che il protagonista ha dal soggetto è lo sfrenato desiderio di scoprir gli uccisori di Laio; Edipo convinto e punito: ecco l'azione. L'arrivo e il vaticinio di Tiresía è un incidente che nasce immediatamente dal soggetto, perchè essendovi fra i Tebani questo cieco vecchio indovino, come non dirigersi a lui per dimandargli chi uccise Laio? La ritrosia di Tiresia nel manifestare l'uccisore di Laio eccita la collera d'Edipo: s' invettivano a vicenda, e s'insultano, e dal dialogo si genera la bellissima situazione, per cui, sebbene Tiresia abbia dichiarato a Edipo esser egli quel colpevole di cui va in traccia; pure gli animi sono ondeggianti nell'agitazione e nell'incertezza, e più che mai si stringe il nodo che l'incidente avrebbe dovuto discioglière. Grave alterco fra Creonte e il re Edipo, perchè questi accusò il primo di aver subor-

nato il vecchio Tiresia: nuove situazioni, nuove perplessità: cresce l'inquietudine, e si fa terribile: accorre Giocasta allo strepito, e la burrasca si acqueta. Giocasta consola Edipo; e per convincerlo ch'egli non debbe prestar fede al vaticinatore Tiresia, e nemmeno ad Apollo istesso, gli narra come fu messo a morte un suo figlio che secondo un oracolo doveva uccidere suo padre Laio, e sposar la madre, e come Laio fu ucciso da masnadieri laddove una strada in tre strade si parte. Da prima il racconto di Giocasta rasserena affatto il turbato Edipo: alcune parole in lui raddoppiano il terrore. Edipo n' è fulminato: la storia della sua vita ch'egli descrive, e la risposta dell'oracolo da lui consultato, addensano le tenebre. = *Laddove una strada in tre si parte.* = Qual lampo orribile! Egli colà s' incontrò in un vecchio, e l'uccise: ai contrassegni ch'egli chiede affannoso, e riceve da Giocasta, sembra convincersi egli stesso che fu l'uccisore di Laio. Qui finirebbe l'intreccio, ma di nuovo si raggruppa; dall'avere il servo di Laio, che solo scampa dalla strage, narrato che il suo padrone fu ucciso da *masnadieri* esce un raggio di speranza per Edipo: egli era solo: se furono più gli assalitori di Laio,

egli è salvo: venga tosto il servo a schiarire il mistero. Questi chiese in grazia, ed ottenne di rintanarsi in campagna solinga, in cura dei regi armenti. Fin qui l'azione fu graduata da sempre nuove e crescenti situazioni, generate l'una dall'altra per mezzo del dialogo: viene ora in soccorso del poeta un nuovo incidente, che si offre spontaneo, e lo somministra il soggetto: l'arrivo del pastor di Corinto annunziatore della morte del re Polibio, di cui Edipo si crede, ed è creduto figlio, e del voto unanime de' Corinzi che lo chiamano a regnar su quell' istmo. Spariscono a questo annunzio le larve: all'orrore succede la gioia: fu mendace l'oracolo che predisse a Edipo ch'egli sarebbe stato l'uccisore del padre: Polibio è morto naturalmente consumato dalla vecchiezza; lo scioglimento del nodo si allontana di nuovo. Ma Edipo non sa risolversi a riveder Corinto che crede sua patria e suo regno, perchè vive ancor Merope ch'ei crede sua madre, e teme che l'oracolo, riuscito vano in una parte, non si verifichi nell'altra. Il pastore con intenzione di dargli una buona nuova, gli scuopre ch'ei non è figlio di Polibio e di Merope, ma che fu da lui preso sul monte Citerone da un altro pastore per iscamparlo

da morte, e che questi era servo di Laio......
O luce orribile che tutto rischiara il fatal mistero! Per accertarsi della verità del racconto più non resta che ad ascoltare il pastor Tebano. Vive egli? ov'è? Chi l'addita? Giocasta disse ch'egli nascosto viveasi nella campagna, ma per essa ogni velo è squarciato omai, e si oppone a che venga: Edipo immagina ch'ella tema di rinvenirsi moglie del figlio di un semplice pastore, e la rampogna amaramente. Giocasta parte, il pastor Tebano arriva, e si ostina come già Tiresia a tacere; Edipo furibondo lo sforza colle minacce a parlare; tutto finalmente è scoperto, e il misero Edipo non ha più che a subire la pena dell' involontario suo fallo.

Nell'atto quinto si fa il racconto della morte di Giocasta che si è impiccata, e dalle smanie di Edipo che si è acciecato. Comparisce egli stesso cogli occhi grondanti ancora lagrime e sangue; ed esce da Tebe moralizzando sul destino degli uomini instabile e incerto fino alla morte. Ecco in qual modo seppe Sofocle, coll'aiuto di tre soli incidenti estrinseci, somministrati dal soggetto, e semplicissimi, creare la lunga catena di sempre varie e crescenti situazioni che formano l' intreccio del capo d'opera del greco teatro.

Nel Filottete non solo tutto si fa senza gli incidenti che alcuni critici moderni oggidì vorrebbono, ma vi mancano perfino quegli estrinseci, semplici e naturali che gli altri soggetti danno. Non v'è tragedia più semplice, nè più viva nel tempo stesso. L'azione consiste nella partenza di Filottete colle frecce d'Ercole. Senza le frecce d'Ercole non può cader Troia, ma non si possono acquistar senza inganno. Lo scaltro Ulisse insegna a Neottolemo l'arte con cui dovrà ingannar Filottete: Neottolemo inesperto, generoso, degno figlio d'Achille, inorridisce all'idea di menzogna e di frode: lotta in lui l'amore della virtù coll'amor della gloria; questa vince: egli giura di eseguir ciò che Ulisse prescrive, ma il rimorso lo punge e lacera. S'odono i gemiti, e i lamenti d'uom che si avanza; ecco Filottete. Alla vista di gente greca, al dolce suono della greca favella, per tanti anni di solitudine e di silenzio non mai udita, piove nell'anima di Filottete una straordinaria dolcezza: egli tutto sfoga il suo dolore col figlio d'Achille, cui narra le sue sventure. Dopo aver udita la falsa esposizione dell'affronto che Neottolemo, secondo il concertato con Ulisse, dice di aver ricevuto dai Greci che gli negarono le armi

del padre, Filottete, dopo lo sfogo dell'ira sua contro gli Atridi e contro Ulisse, va egli stesso a cuore aperto incontro alla frode, al tradimento, e implora la generosità di Neottolemo, onde seco lo conduca, e affretta il momento di partire. Come diffidar del figlio d'Achille che se n'andò sdegnato dal campo dei Greci, e spira dal volto leggiadro candore e lealtà? Come non figurarselo un genio liberatore mandato dagli Dei pietosi? La spia che Ulisse, come uomo profondamente accorto, manda per assicurare il colpo, sul timore che l'inganno tessuto dai discorsi menzogneri di Neottolemo non abbia prodotto l'effetto desiderato, raccontando ch'Eleno vaticinò che senza le frecce d'Ercole non cadrebbe Troia, e che Ulisse giurò di ricondur Filottete al campo o per mezzo della persuasione o con la forza, a guisa di scossa elettrica tutto commove ed agita quel misero, il quale non vede scampo che in una fuga precipitosa. Neottolemo, che finge di voler differire, e poi di arrendersi, Filottete smanioso di partire che vuol portar seco alcune erbe medicinali per la sua piaga, e l'arco e le frecce, unico suo tesoro, Neottolemo che vorrebbe pure toccar quell'armi consacrate ad Alcide, ma teme di

profanarle, Filottete che in prova di gratitudine gliele concede, l'ingresso d'entrambi nella grotta, sono gradi d'azione con mirabile artifizio formati dal dialogo, e sembra che il nodo ormai sia per isciogliersi, ma vie più si stringe. Filottete che, all'uscir della grotta, sente il veleno della sua piaga che gli serpeggia nelle vene, e l'arde tutto e lo consuma; i suoi gemiti, il suo spasimo, le sue smanie, la sua disperazione; l'affanno con cui affida a Neottolemo l'arco e le frecce d'Ercole, e lo scongiura a non abbandonarlo, e a conservare quando sopraggiungano i nemici quel prezioso deposito a qualunque costo; gli eccessi del suo dolore che si rinnovano; la sua invocazione agli Dei e alla Morte; Neottolemo che lo rassicura e gli porge, richiesto, in pegno della sua fede la destra; Filottete che, dalle convulsioni e dal delirio, alfin cade in preda al sonno, unico rimedio: quante situazioni nascenti, ognor più vive una dell'altra senza alcun mezzo estrinseco! Che farà Neottolemo? Involerà egli le armi fatali come ha promesso? Le frecce d'Ercole non basterebbero senza Filottete, e come trasportar questo misero nello stato in cui si ritrova? Filottete risorto dal suo sonno letargico trema di sospetto d'es-

sere abbandonato: riconosce Neottolemo; si ravviva e tutta sente in fondo al cuore la generosità del degno figlio d'Achille: s'incamminano al mare: Filottete non vuole altro appoggio che il braccio di Neottolemo: questi è altamente commosso, e impietosito gli svela il tradimento; la sorpresa di Filottete che si vede condotto agli Atridi, al campo de' Greci; lo stupore, l'ira, le furie sue; la smania con cui ridomanda le dilette armi sue; la pietà che implora; i Greci che corrono a dir che propizio è il vento; Filottete che cruccioso insiste nella dimanda dell'armi sue; Neottolemo che vacilla; Ulisse ch'esce fuori, e chiama spergiuro il giovine Eroe, e chiede l'armi; l'aspro alterco fra lui e Filottete; la calma dignitosa di Ulisse che annunzia il voler di Giove, e tenta di sedur Filottete, mostrando com'egli è destinato a farsi uno dei liberatori dell'esercito greco, e da lui si dovrà la caduta di Troia; le invettive del fremente ed inflessibile Filottete che vuol precipitarsi da un dirupo e morire, e per comando d'Ulisse dai soldati è trattenuto; lo scaltro ripiego, per non ricorrere alla violenza, che sarebbe atto crudele e vile, di abbandonar quel pertinace a sè stesso, involandogli, perchè

gli Dei, e la salvezza della Grecia lo vogliono, le frecce e l'arco d' Ercole che altri saprà tendere in sua vece; Neottolemo che lo segue, ma ordina ai suoi soldati di rimanersi fino a un nuovo cenno con Filottete; questi che, rivolto alla sua caverna, rugge come un leone, e somiglia il mare in tempesta, sono altrettanti quadri che il pennello maestro di Sofocle dipinse per mezzo del solo dialogo, alimentato da semplicissime circostanze inerenti al soggetto. E rimarrà Filottete nell'abbandono in quell' isola, privo delle sue frecce colle quali feriva gli uccelli per trarne alimento, e si difendeva dalle fiere pronte a sbranarlo? La necessità deve indurlo a seguire Ulisse: ecco lo scioglimento dell'azione: ma no. Neottolemo, la di cui pietà fu da tante scosse preparata, inorridisce, e non soffre di farsi complice di un tradimento che gli sembra basso, indegno, obbrobrioso: i soldati da lui dipendono: Ulisse nulla può senza di lui: egli amaramente rimprovera Ulisse con cui è in procinto di battersi; Ulisse minaccia d'impugnare la spada, ma gli basta poi di fargli sentire che l'armata saprà punirlo. Neottolemo impavido reca l'arco e le frecce a Filottete; Ulisse ritorna, e Filottete vuol trafiggerlo con

una freccia; Neottolemo lo trattiene, e lo scongiura a seguirlo; ma trovatolo sempre inflessibile, è pronto a condurlo non al campo dei Greci, ma bensì alla sua patria. Ecco l'azione sempre più viva, e sospesa sempre. Un mortale non avrebbe *potuto vincere la fermezza dell'animo* irritato di Filottete: ecco Ercole che, disceso da una nube, reca egli stesso gli ordini di Giove per cui Filottete debbe andarne all'assedio di Troia, e trafigger Paride. Filottete si arrende.

Ho accennato l'artifizio delle due greche tragedie, che sono proposte come modelli di tragica perfezione, per mostrar poi come Alfieri alla foggia dei Greci, e di Sofocle specialmente, seppe ordire le sue, senza che alcuno fra i moderni gliene avesse dato l'esempio. Ben conobbe quanto fosse grande il merito tragico d'Alfieri uno straniero, non sospetto certamente di parzialità, ma bensì di gelosia e d'invidia per la gloria letteraria d'Italia, il sig. Geoffroi, critico sagacissimo, e moderno comentatore di Racine. « La semplicità delle « tragedie greche, dic'egli, è una cosa che i « moderni hanno grandemente ammirata, e « pochissimo imitata. — Alfieri è il solo forse « che la seguitò con rigore.

« Il teatro d'Alfieri poggia tutto su questa

« semplicità antica.... Un solo intreccio,
« senza parti secondarie, senza gli episodi
« che sopraccarichino il nostro teatro, e ne
« occupano bensì, ma non n'empiono il vôto.
« L'azione stessa regna e si sviluppa in tutte
« le scene, una sola idea c'investe, e di quella
« sola seguitiamo i progressi. La mente non
« è mai distratta, e il cuore è di continuo
« incalzato dal medesimo interesse. Per far
« più vivo questo andamento, egli ha sban-
« dito gli oziosi confidenti, stazionati sul teatro
« per parlare o per aiutar a parlare, e Al-
« fieri non ammette che personaggi operanti,
« che un vero e proprio interesse lega alla
« scena. Questi personaggi non hanno che
« ben poco tempo per ragionare e per di-
« scorrere: sono tutti nella passione che li
« predomina, tutti nel soggetto che è posto
« in azione; perciò l'autore evita la noia di
« narrar sempre ciò che si è fatto, e d'in-
« formare ad ogni incontro persone, quanto
« curiose, altrettanto inutili, che in mezzo agli
« avvenimenti, non esercitano altro uffizio
« fuori di quello d'ignorar ciò che accade,
« o di lasciarsi ripetere ciò che sanno benis-
« simo. Con molle sì poco complicate, e una
« azione sì rapida, sembra che nulla più possa

« rallentare il corso, nè illanguidir l'attenzione;
« e che se il genio da un intreccio sì semplice
« riesce a trarre un interesse crescente sempre,
« che per gradi ognor più v' infiammi, sarà
« trovata la perfezione teatrale (1). »

L'elogio che fa d'Alfieri il sig. Geoffroi è fondato sui principj d'arte drammatica insegnati da tutti i grandi maestri, e approvati da tutti i conoscitori del bello teatrale. Tutti confessano che la graduazione dell'azione nella vera tragedia deve consistere nella successiva catena di situazioni, nascenti dal sempre vario e crescente ondeggiamento delle passioni in conflitto fino al disviluppamento della catastrofe, ondeggiamento e conflitto eccitato dai soli semplici e naturali mezzi somministrati dal soggetto medesimo; che moltiplicando gli oggetti si divide l'attenzione e si raffredda, e che la vera illusione tragica non s'ottiene senza la greca semplicità. Ma uno scoglio, trovato finora insormontabile, cioè l'estrema difficoltà di riempir con sì pochi mezzi cinque atti, dopo esserci privati del coro, che tanto aiuto apprestava agli antichi, ha indotto i moderni, pel solo fine di supplire alla loro impotenza,

(1) *Feuilleton du Journal des Débats du 14 floréal, an. 10.*

a ricorrere agl' incidenti che il Tragico nostro chiama *mezzucci*, e vi si applaude, dice pure il sig. Geoffroi, per difetto di gusto o di sensibilità. Se dunque dimostrerò che Alfieri, attenendosi alla greca semplicità, seppe con soli incidenti naturali, somministrati dal soggetto, riempir il vôto che lascia la privazione del coro degli antichi; e risvegliare un interesse più vivo e caldo sempre fino al totale disviluppamento della catastrofe, si potrà conchiudere che Alfieri ha trovato la perfezione teatrale. Questa dimostrazione non può farsi che coll'analisi delle sue tragedie; ma i limiti di una dissertazione non mi permettono, come già osservai, che di formare il rapido prospetto di alcune, e farò quelli primieramente del *Filippo*, tragedia di soggetto moderno, che si annovera fra le più avviluppate del nostro Tragico. Anche i brevi prospetti basteranno, spero, a convincere che Alfieri fra i moderni, come Sofocle fra gli antichi, diede solo il modello della perfetta tragedia.

In quasi tutte le moderne tragedie, l'esposizione è fatta per mezzo di confidenti cui si racconta ciò che già sanno, per farlo sapere allo spettatore: Alfieri istruisce lo spettatore per mezzo di personaggi operanti e principali,

mostrando tutto ciò che è necessario a sapersi come in un quadro; e l'interesse drammatico s'incomincia a sentire dalla prima scena. Nel Filippo il primo personaggio che si presenta è l'afflitta Isabella che, divenuta moglie di Filippo, dopo essere stata destinata sposa al figlio Carlo, di cui era amante, vorrebbe strapparsi dal cuore l'immagine di quest'ultimo. *Ma chi 'l vede, e non l'ama?* In pochi tratti ce lo dipinge, e a noi pure già lo rende caro prima che comparisca. Quanto espressive sono quelle parole

« . . . . . . Oh! se palese mai
« Fosse tal fiamma ad uom vivente! Oh s'egli
« Ne sospettasse!

Teme che vedendola mesta, non le legga nel cuore, ma d'altra cagione può nascere la sua mestizia; vede ch'ella sfugge dal suo cospetto, e sa *che in bando è posta da ispana reggia ogni letizia*; non le rimane altro sollievo che il pianto, *ed il pianto è delitto*. Isabella, sorpresa da Carlo, dall'amante disperato che l'adora, e che forse gli parla per l'ultima volta al momento che pensa come far sì ch'egli ignori l'amor suo sempre, tutto, senza volerlo, inavvedutamente glielo rivela, ma gl'impone di sfuggirla per sempre, e lo lascia, risoluta di non udirlo, nè di vederlo mai più:

qual situazione, e come artifiziosamente preparata! Mentre ammiriamo il contrasto dell'amore colla virtù, e il trionfo della virtù, vediamo un misero figlio che il padre rese infelice, togliendogli la sposa che gli avea data, e mortalmente l'odia dal fatal punto in cui se ne fece sposo egli stesso: questo figlio tace, ubbidisce, e non è reo neppur del pensiero; ma l'odio del padre non iscema: anzi vie più s' inasprisce: per lui non v'ha scampo: vanno già circolando le false accuse: invano egli tenterebbe di fuggire, e la mal tentata fuga gli si apporrebbe a nuovo delitto: tutta la paterna corte gli è nemica, perchè il padre è re, gli è nemico: il solo Perez conserva per lui un generoso e tenero affetto, e s'offre a dargliene prove a costo della vita; ma non vi può essere intercessore per l' infelice Carlo; Filippo non ode in suo favore nemmeno le voci della natura. Già lo spettatore è commosso al pericolo di Carlo, già per lui palpita: il terrore precede Filippo: eccolo nell'atto secondo che con finissimo inganno tenta discoprir l'animo d'Isabella, e con dimande inaspettate ed ambigue astutamente va esplorando i sentimenti ch' ella nutre per Carlo: il pretesto non può esser meglio immaginato, perch'egli

finge che Carlo sia riconosciuto colpevole dei più enormi delitti di stato, per cui meriterebbe la morte, ma egli, ondeggiando fra gli affetti di padre e il dovere di re, viene a consultarla, giacchè non vede chi più di essa dargli possa imparzial consiglio. Lo spettatore, che dalla scena di Filippo con Gomez rilevò la mira del geloso tiranno, è tutto intento a osservare il contegno d'Isabella inesperta, ingenua, amorosa, in faccia al cupo e maligno Filippo, e trema a ogni detto che può tradirla, e divenirle funesto! Ella non cade nella rete incautamente, ma ciò non basta: Filippo nota ogni suo atto, e rintracciando ogni cambiamento di colore che a lei trasparisce sul volto, sinistramente lo interpreta, e Gomez già rumina come potrà con infame trionfo esagerarlo al suo crudo signore. La situazione non può essere più interessante. Lo spettatore non batte palpebra: i suoi palpiti l'opprimono; nulla di meno Alfieri, in vece di terminar le angustie, le accresce: egli introduce Carlo innanzi a Filippo, che lo considera come reo, affinchè si discolpi in faccia a Isabella che osò difenderlo — Venga Carlo — Qual colpo inaspettato! I due amanti in faccia a Filippo! Come potranno celare, in sì terribile occasione,

l' interno affanno, sicchè dal sembiante in varie guise non si manifesti. Filippo interroga Carlo, e gli appone i sognati orrendi delitti: la Matrigna ed occulta amante è fatta giudice fra il barbaro iniquo padre che provoca, irrita, minaccia il figlio, per indurlo o a passare i limiti del dovere, o a umiliarsi, e l'esacerbato innocente figlio, che la magnanima natia fierezza non sa deporre, e si perde. Si forma dal conflitto delle passioni una catena di sempre crescenti situazioni, e la compassione e il terrore si alternano; ma non debbono rimaner oziose ed inutili per l'azione principale, e se non servissero a graduarla, sarebbero imperfette. Escono Isabella e Carlo: solo rimane Filippo con Gomez: quanto è naturale la curiosità impaziente di saper ciò che il perfido loro sguardo indagatore ha scoperto, qual giudizio formarono, qual sinistro disegno Filippo medita. Egli freme di rabbia, spira furore e vendetta: da poche parole tronche nasce una nuova grande, terribile, e veramente pittoresca situazione, che annunzia e fa da lungi traveder la catastrofe. Chi non trema per Isabella e per Carlo? — *E inulto Filippo è ancora?* — Chi non si sente scorrer per l'ossa il gelo, pensando all'atroce indole del

tiranno? — *Pensa* — *Pensai. Mi segui.* Non sembra già preparata là strage de' due amanti? L'azione s' incammina a gran passi allo scioglimento, ma pure è ancora fortemente annodata. Si vede che Filippo odia il figlio a morte: innocente o no, vuol disfarsene; ma egli è altresì il Tiberio della Spagna, dissimulatore come il Tiberio di Roma: vorrà dunque giustificare la sua crudeltà con un pretesto: Come? Quale? Lo spettatore è incerto, agitato, smanioso di veder ciò che deve seguire. Filippo non trovò accusa migliore di quella di tentato parricidio: essa è orreuda, e farsi deve innanzi a un tribunale o consiglio, che in qualche modo la nazione stessa rappresenti: fatta da un padre, e da un padre re come Filippo, chi oserà discuterla, e difender Carlo? Gomez arrogantemente la sostiene: Leonardo all'accusa di parricidio, aggiunge quella del sacrilego disprezzo delle cose divine, e affretta contro dell'empio la fatal sentenza che in Dio sta scritta: guai se Filippo indugia nel proferirla. Si direbbe che la sorte di Carlo è decisa, e l'azione al suo termine, ma la situazione cangia inaspettatamente. Perez, conscio di sua rovina, ma intrepido, osa alzare ei solo la voce contro il grande Inqui-

sitore, contro Gomez, e contro Filippo stesso in difesa di Carlo, e squarcia il velo dell'orribile arcano. Bellissimo è il quadro, e il corso dell'azione è ritardato. Filippo, che in cuor freme, si finge impietosito, ma non resiste all'ardimentosa risposta data da Perez a Gomez, e gli rammenta fieramente ch'egli parla al suo re. Questo rapido tratto è un lampo di terrore. Filippo si scorda per un momento l'ipocrisia, ma tosto abbassa di nuovo la visiera, e scioglie il consiglio, ordinando una nuova assemblea tremenda più della prima. L'azione non è interrotta mai: progredisce con rapido corso, e opportunamente qualche ostacolo incontra che ne sospende lo scioglimento. Filippo in un breve soliloquio tutta mostra la ferocia dell'indole sua: teme che Perez abbia penetrato il suo cuore; tanto ardire!

« . . . . Alma sì fatta
« Nasce ov'io regno — e dov'io regno ha vita?

Lo spettatore riguarda la morte di Perez come certa, e nulla spera della vita di Carlo; ma non sa concepire ancora come Filippo possa appagar nel figlio la sua sete di sangue senza smascherarsi. L'accusa di parricidio non è bastantemente giustificata, ma un incidente

assai semplice, ricavato dal soggetto, assicura il barbaro trionfo di Filippo, e precipita il misero Carlo. Questi, a notte innoltrata, presso le regie stanze aspetta, non la regina; ma Elvira, che lo invitò a colà recarsi per parlargli d'Isabella .... Qual pericolo! Filippo veglia certamente sopra di lui: egli è in agguato: potrebbe sorprenderlo: ecco una situazione.

A un tratto la luce di notturne faci balena, accorrono soldati in armi, assalgono Carlo, e chi li guida? Filippo istesso! Ecco un bel colpo di scena, ed ecco l'accusa di attentato parricidio giustificata da questa apparenza. La sorte di Carlo è decisa.

Come l'azione vola al suo termine! Un misero, un innocente in apparenza di reo, e di reo di un delitto atroce, inaudito; un tiranno, un padre che ordisce una orribil trama contro il suo figlio istesso, e la trama gli riesce; il contrasto fra l'innocenza esasperata, e la scelleratezza sfrontatamente arrogante: qual situazione! A questa ne succede un'altra bellissima: tutta la reggia è in iscompiglio, il rumore trae fuori dal suo appartamento Isabella nel punto istesso in cui l'amato Carlo è strascinato in carcere a

forza, ed essa diede occasione o pretesto a quel fatto! Smarrita, tremante, che farà? che dirà? Come nascondere l'angoscia sua mortale, e i suoi reconditi sentimenti per Carlo? E Filippo si pasce del suo sbigottimento, ed aggiunge alla ferocia degli sguardi una fredda ironia di parole.

Fin qui Filippo non ebbe prova compita degli amori d'Isabella e di Carlo: qualche involontario movimento ha potuto accrescere i suoi gelosi sospetti, ma nulla più: *lo scoprimento*, osserva con ragione il sig. Calsabigi (1), *n'è riserbato al finto, astuto e perverso Gomez, nel momento terribile che le asserisce essersi già pronunziata la sentenza di morte contro il suo amante, che con tanta rigorosità e malizia compiange*. Qual maestria d'intreccio. Come con sempre nuove, fortissime situazioni, l'azione incalza, si arretra, e fino all'ultimo sempre si ravviva e si fa più energica e vigorosa! Ove si trova un atto quarto, in cui si faccia più, e con più calore?

Isabella si lascia introdur da Gomez nel carcere di Carlo per indurlo a fuggire: la

(1) Lettera al conte Alfieri.

perfidia ha ottenuto ciò che voleva. Carlo, che meglio conosce Gomez, Filippo e la corte, desolato dalla vista d'Isabella, in vece di accogliere l'amato oggetto, lo respinge, ed esprime a un tempo tutta l'amarezza di quell'ultimo addio. Gli spettatori sono altamente commossi: chi nol sarebbe? Al sentimento della compassione che primeggia, il terrore succede, cupo terrore, terror veramente tragico: le parole di Carlo a Isabella

« . . . . va: tutta or m' è d'uopo
« La mia virtude; or che fatal si appressa
« L'ora di morte . . . .

Sono interrotte da feral grido: di chi? di Filippo medesimo. Isabella non può più involarsi, non v' è più scampo davvero; l'azione si scioglie, e si fa rapido il disviluppamento della catastrofe. Chi non si sente rabbrividire a quelle parole proferite da un Filippo, non più dissimulatore, ma freddamente feroce che si mostra a visiera alzata? . . . .

« . . . . . Ora di morte è giunta:
« Perfido è giunta: io te l'arreco.
Isab. . . . . Oh vista!
« Oh tradimento! . .
Carlo . . . . Ed io son presto a morte:
« Dammela tu. . . .

Dove si trovano quadri di questa foggia? Come espressivo e tragico è quel: *dammela tu*, diretto a un barbaro padre! L'artifizio con cui si sviluppa una catastrofe, di cui non può forse immaginarsi più orribile, senza che desti ribrezzo o disgusto, e spingendo la compassione, e lasciando pago lo spettatore e il terrore al colmo, somministra una prova luminosa del genio trascendente d'Alfieri. Cadono due vittime innocenti, oltre quella del magnanimo Perez; e quali vittime! Lo scellerato è impunito, eppur questo scioglimento si fa in modo che non solo non nuoce alla morale, ma sommamente le giova, e l'impressione che resta allo spettatore è l'amore della virtù e l'abborrimento della scelleratezza. Ecco una tragedia senza episodi e senza avvenimenti estranei al soggetto, un solo è l'intreccio, una sola è l'azione che non si perde di vista mai, e per gradi sì rapida corre, che non lascia luogo ai vani racconti, alle oziose conversazioni, perchè i personaggi sono sempre agitati dalla passione che li predomina, passione che, rintuzzata dagli ostacoli, si fa sempre più forte e più viva, e genera fino alla catastrofe situazioni sempre varie, crescenti sempre, per cui l'in-

teresse, non essendo mai, nè la mente distratta, nè il cuore diviso, sale per gradi, e giunge al colmo, e tutto ciò senza l'aiuto dei cori degli antichi; e senza valersi nè dei noiosi confidenti, nè degli altri frivoli mezzi con cui vi supplirono i moderni.

Dopo aver dato il prospetto del Filippo d'Alfieri, che può annoverarsi fra le sue tragedie più avviluppate, passerò al Timoleone, che è forse di tutte la più semplice; e siccome il mio scopo è quello di mostrar come Alfieri, coi soli incidenti somministrati dal soggetto, ha saputo, per mezzo del dialogo, graduar l'azione, facendo nascere dal conflitto delle passioni, sempre nuove e commoventi situazioni, e attenendosi alla greca semplicità, supplire alla mancanza de' cori; così, per brevità, ne indicherò soltanto il disegno e l'orditura per additare le situazioni, e il modo con cui se ne genera la catena, che serve di filo onde giungere alla catastrofe.

L'esposizione del soggetto ci prepara nell'atto primo a vedere il conflitto fra l'amor della patria e della libertà, e l'ambizione di regno. Timoleone salvò in campo la vita al suo fratello Timofane, cittadino anch' egli di-

stinto un tempo per valore e virtù, e salvò a Corinto la libertà combattendo contro gli Argivi, e vincendoli. Timoleone abborre la tirannide, e Timofane vuol esser tiranno a qualunque costo. L'azione non è incominciata, ma si travede: qual dei due fratelli dovrà cedere, e come? L' inquietudine è già risvegliata, e serpeggia. Ecco l'eroe di Corinto che ritorna desiderato e acclamato: egli dispiega in faccia al fratello i magnanimi sensi, cui questi oppone artificiose risposte: un vivo contrasto che non langue, ma si rianima sempre, forma un' interessante situazione: una altra se ne forma dalla sdegnosa maraviglia di Timoleone in udir la madre che osa giustificare o scusare almeno la condotta dell'ambizioso Timofane: l'azione prende forza e calore, e si avanza tostochè Timofane ha proposto al fratello di rinunziare spontaneo all'autorità ed al potere di cui abusa. Timofane con astuta risposta pronto si mostra a farne la rinunzia a Timoleone. Questi vani riconoscendo i consigli, passa alle minacce. Timofane, per deludere le proposizioni del fratello, non s'irrita, ma finge moderazione, dolcezza e fraterno amore. Timoleone che l'ipocrisia discerne e l'astuzia, più che

mai si esacerba. L'opposto contegno dei due fratelli forma un bel quadro, e in un terribile: fermo, ostinato è Timofane: chi potrà smuovere la virtù di Timoleone? Lo spettatore già forma sinistri augurj.

Timoleone vorrebbe salvare il fratello, e scopre alla madre l'animo suo già da contrari affetti agitato, e il pericolo che sovrasta a Timofane se persiste ne' suoi disegni. Demarista trema. Timoleone manifesta di esser al punto di esser loro aperto, aspro mortal nemico. Come si rinnovano e succedono le situazioni! Come l'azione incalza! Finora Timoleone si ricorda di esser figlio e fratello, ma per salvar la patria e la libertà egli è pronto a scordarsene. Il terrore invade Demarista, e passa nello spettatore. Ella parlerà: forse Timofane spaventato cederà: questa nuova lusinga rannoda l'azione.

L'atto terzo comincia coll'annunzio della strage d'Archita ordinata dal nuovo tiranno, e barbaramente eseguita in pubblica strada, e di giorno. Di quest'Archita, intimo amico di Timoleone, e distinto fra i migliori cittadini, fu fatta già menzione in una scena dell'atto primo. Questo è un terribile avvenimento: l'azione diventa vivissima: il modo

con cui Echilo ne fa il racconto a Demarista, atterrita già dalle minacce di Timoleone, eccita un interesse vivissimo. Timofane più non ha freno: che faranno Echilo e Timoleone? Echilo tenta di nuovo l'animo di Timofane; Timoleone arriva e rinnova gli assalti: Timofane dichiara che la sua risoluzione di regnare è immutabile, e sfida il cognato e il fratello ad opporvisi: quali e quante situazioni una dopo l'altra nascono da un dialogo inimitabile! Echilo e Timoleone giurarono di difendere con ogni sforzo la libertà, o di perir con essa: eccoli omai nella necessità di scegliere fra la patria e il fratello e cognato: qual bivio! L'azione progredisce velocemente, e lo scioglimento è pur sempre opportunamente ritardato. Si parli per l'ultima volta alla madre. Si va fluttuando fra timore e speranza, ma il timor cresce, e lo scoppio della catastrofe si avvicina. L'atto quarto è pieno di movimento. Timoleone parlò alla madre: essa è sbalordita: quel giorno solo avanza a Timofane se non cambia pensiero: egli arriva, il terrore cessa, la situazione cambia. Timofane tutto ha scoperto, e nulla teme: egli vuol salvar Timoleone ed Echilo dalla strage che sta per far-

si : il suo destino è fisso irrevocabilmente: — O regno, o morte: — raccomanda a Demarista d'impedir che Timoleone ed Echilo non vadano al luogo fra di loro convenuto: presso di lei sola potranno ricovrar sicuri: il comando di morte è già dato. Giunge Echilo, e conscio della congiura che crede occulta, parla a Timofane con maggiore asseveranza, e con generosa pietà lo avverte che l'arco è teso contro di lui, che a momenti lo strale può coglierlo, ma quei, cui tutto è scoperto, lo deride, e corre a inebriarsi di sangue. Timofane ch' esce baldanzoso, Demarista turbata, affannosa, palpitante, che manda Echilo a trar tosto Timoleone presso di lei, perchè altrove non sarebbe in salvo, Echilo stupefatto: qual quadro! Tanta sicurtà nel tiranno, tanta costernazione in Demarista! Dunque i buoni sono traditi. Si fa l'ultima strage, e la madre il sa. L'azione non progredisce, ma vola graduata, caldissima.

Nell'atto quinto Timoleone è venuto con Echilo alle soglie materne, ma già s'annotta: inquieto, frenetico, vuol uscire. Echilo gli manifesta che tutto è scoperto, e che ne mandò l'avviso ai compagni, ma teme di averlo affidato a mal cauto messo. Timoleone

freme pensando ad Ortagora e a Timeo, due de' più prodi: la gioia della madre, le sue parole tronche, ambigue, non lasciano più dubitar che l'arcano non sia scoperto, e che gli amici traditi non cadano vittima del tiranno. Timoleone tenta di partirsi da quello che chiama iniquo loco: Demarista ed Echilo vi si oppongono: mentr' egli insiste giunge Timofane trionfante: fà sentire al fratello e al cognato che debbono a lui la vita, e vuol disporli ad arrendersi. Per intimorirli, e mostrar loro che non hanno altro scampo, narra, come fu fatta strage de' loro amici nel luogo stesso ove si erano adunati a suo danno, come intercettò l'avviso a loro spedito, e le lettere ai Miceni. Echilo e Timoleone implorano morte da Timofane. Egli sdegnoso risponde che darà loro pena maggiore, quella di vederlo in trono, e di obbedirgli. Quali parole per Echilo e Timoleone!

Timol. « . . . . hai risoluto dunque
« Di non uccider noi ?
Timof. . . . . Di non curarvi
« Ho risoluto.
Timol. « . . . . . . E regnerai ?
Timof. « . . . . Già regno.
Timol. « Misero me! ... Tu il vuoi? Ch'io almen (nol vegga.

(Timoleone si copre il volto col pallio)

Echilo. » Muori, tiranno, dunque.

Ecco sciolta l'azione, e finita la tragedia in questa scena, cui non si aggiungono che le dimostrazioni del più alto dolore in Timoleone, e di un verace, ma tardo ravvedimento in Timofane.

Il semplice prospetto del Filippo e del Timoleone renderà facile a chiunque il ravvisare nella orditura delle tragedie del conte Alfieri, la vera maniera di Sofocle che abbiamo osservata nell' Edipo e nel Filottete, proposti in ogni tempo dai maestri di poesia drammatica come modelli di perfetta tragedia; e se la perfezion teatrale consiste nell'accoppiare alla greca semplicità un interesse vivo sempre e crescente fino allo scioglimento dell'azione, cosa che i moderni hanno creduta impossibile, si può francamente conchiudere che al conte Alfieri appartiene la gloria di aver trovata la perfezione teatrale.

V.

Dei Personaggi nella Tragedia d'Alfieri.

Alfieri ha vinto la difficoltà degli altri moderni tragici riputata insuperabile di riempir con i pochi mezzi somministrati dal soggetto, cinque atti senza l'aiuto de' cori degli antichi, e si è privato del potente corteggio de' confidenti. *In questo si trova*, dice il sig. Schlegel, *ch' egli diede perfezionamento al sistema francese*; ma il Critico tedesco sdegna di accordare alle opere d'Alfieri i pregi che qui attribuisce, e altrove niega alle migliori tragedie della scena francese. L'inganno del sig. Schlegel apparisce apertamente nel confronto dell' Oreste d'Alfieri coll' Oreste di Voltaire, e in quello delle tre Meropi, che formano parte dell' opera intitolata: Vera Idea della tragedia d'Alfieri. Il sig. Schlegel adduce l'esempio del Britannico di Racine e dell'Ottavia d'Alfieri per dimostrar che il Poeta francese meglio conobbe Tacito, e decide che l' Ottavia d'Alfieri non è figlia di Tacito, e che nel Nerone d'Alfieri, sempre furente e minaccioso, non si riconosce quel mostro che,

al dir di Tacito, pareva creato dalla natura per nascondere l'odio *suo sotto il velo delle carezze*. Parve a Cesarotti il contrario: « L'Ottavia, dic' egli, ne presenta il con-« trasto fra l'eroismo della scelleraggine e « quello dell'innocenza. Nerone è dipinto col « pennello di Tacito. Il suo carattere si pa-« lesa, o, per dir meglio, balza fuori con « tratti luminosi e terribili. » I tratti caratteristici che Cesarotti, miglior giudice del sig. Schlegel, ammirava nel Nerone d'Alfieri non sono copiati dall' Istoriografo latino, ma suoi originali; ed egli dipinse questo personaggio sotto l'aspetto che conveniva all'azione tragica da lui scelta fra le molte che il regno di Nerone poteva somministrare. Il sig. Gherardini (1) osserva che fra il Nerone di Racine e quello d'Alfieri, il paragone non regge, *perchè i due poeti hanno ritratta un' epoca diversa della vita di questo imperatore, e si sa quai differenti sembianti egli abbia assunto nel corso del suo regno*. Aggiungerò che Nerone, considerato come ipocrita, che odiando per timore, nascondea per viltà l'odio finchè credeva di non poterlo sfogare

(1) Tom. 2, nota 18.

senza suo danno, era personaggio mal atto a produrre alcun affetto drammatico. Volendo rendere Nerone personaggio tragico era necessario mostrarlo caldo e agitato, e Alfieri tale ce lo presenta.

Nerone, allorchè fece morire Ottavia, era già divenuto l'orrore del genere umano, e Alfieri suscita sempre nuovi incidenti che lo provocano all' ira violenta ed al sangue; e se allora non fosse *furente* e *minaccioso*, qualunque altro contegno suo sarebbe inverisimile. In Alfieri Nerone fa rabbrividire, ma lascia lo spettatore attonito, non lo ributta. Chi non trema con Ottavia quando, al vederlo comparire da lungi, mentre il popolo è tumultuante, ella esclama:

« . . . . . . Oh! di qual rabbia egli arde
« Ne' sanguinosi occhi feroci — Io tremo.

Ottavia è una donna innocente, sul fior degli anni, che si vede in preda a morte; *praesagio malorum jam a vita exempta, nondum tamen morti acquiescebat:* il suo carattere rinvigorito da Seneca è abbastanza eroico, ma non offre colori onde formare un quadro abbagliante.

Nerone in Racine, benchè non ancora sanguinario, minaccia pur sempre, fino all' atto

quinto, ove trasparisce l'indole sua vera dal racconto della morte di Britannico, descritta colle parole di Tacito. Egli, innamorato di Giunia, e sentendo che Britannico l'ama, e forse n'è corrisposto, minaccia:

« *Néron impunément ne sera pas jaloux.* »

Egli è in procinto di lanciarsi nella carriera dei delitti, ma lo frenano ancora alcuni riguardi che Narciso lo dispone a sprezzare. In un' eterna scena con Giunia, dopo aver esaurito tutto il linguaggio della galanteria, minaccia morte a Britannico s'ella da sè nol bandisce, e non gli toglie ogni speranza di ottenerla. Nerone avendo sorpreso Britannico ai piedi di Giulia, segue fra i due rivali un alterco. Nerone minaccia Britannico; e siccome questi lo punge amaramente, così egli lo fa trattener dalle guardie. Per liberarsi dall'importunità di Agrippina finge di cedere e di riconciliarsi con Britannico, ma tosto apertamente palesa a Burro la sua risoluzione di spegnerlo.

« *J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'etouffer;*
« *Avant la fin du jour je ne le craindrai plus.*

Sono forse queste le carezze, di cui Nerone si facea velo per celar l'odio? Nel Nerone di Racine, che dopo le replicate minacce di morte,

simulò pace, si ravviserà il Nerone di Tacito: *factus natura, et consuetudine exercitus velare odium fallacibus blanditiis*? (1) Nerone in Racine doveva essere vacillante ancora, perchè prima di uccider Britannico era mostro nascente; ma in Alfieri, uccisore d'Ottavia, doveva correre di piè fermo, perchè egli era mostro già consumato: *truciditatis tot insignibus viris ad postremum .... virtutem ipsam exscindere concupivit* (2). Chi meglio de' due poeti dipinse Nerone, ciascuno sotto l'aspetto in cui gli conveniva di presentarlo? Mancava a Racine la forza del colorito d'Alfieri; e spesso è da lui dipinto Nerone e languido e fiacco, benchè siasi studiato di trasportare in versi francesi i pensieri di Tacito; Alfieri fa grandeggiar Nerone anche nella scelleratezza; e penelleggiando alla maniera di Tacito, ne fa un ritratto che può dirsi originale.

Alfieri, attenendosi alla greca semplicità, dovea necessariamente bandir dall' intreccio della sua tragedia, *sgombra d'ogni incidente episodico, e di ogni chiacchiera che non inviluppi l'azione*, que' personaggi secondari che *non por-*

(1) Tacito, Ann. lib. 14, cap. 56.

(2) Lo stesso, ivi lib. 16, cap. 21.

tano nell'azione un proprio importante motore, per cui essi pure raggruppino, impediscano e sviluppino l'azione. I poeti tragici che lo precedettero, compresi i classici, hanno riguardato come quasi impossibile di espòrre il soggetto senza l'intervento de' personaggi confidenziali, che Alfieri chiama *inutile e infelice prole*; ma fra le esposizioni d'Alfieri alcuna se ne trova che sia fatta per mezzo di que' personaggi, lo scopo de' quali *sia d' interrogare e far dire dal personaggio primario ciò che lo spettatore dee pur necessariamente sapere*, e di soggiunger poi *freddi consigli, allorchè ha saputo dall'altro ciò ch'egli deve già saper molto prima, essendogli per lo più intrinseco e famigliare.* Il gran merito d'Alfieri nell'atto primo delle sue tragedie è quello d'interessar subito per mezzo di personaggi primari, di rappresentar sempre e di non raccontar mai, o sia di confondere, per così dire, la narrazione colla passione in modo, che lo spettatore non si accorga mai che parla il poeta per istruirlo, ma rimanga istruito senza avvedersene, e mentre l'istruisce del soggetto, il cuore si trovi impegnato e allacciato tenacemente nell'azione. Questa fu sempre la gravissima, e quasi mai superata difficoltà delle

esposizioni, e il gran pregio d'averla portentosamente superata è un pregio singolare del nostro Tragico.

Voltaire non seppe privarsi dell'aiuto dei confidenti, ma riconobbe che sarebbe stata ottima cosa il sopprimerli. Parlando di questi inutili, e spesso ridicoli personaggi, sotto il nome del sig. Dumolard, si esprime così: *Gli antichi avevano per massima di non far degli attori subalterni, compresi quelli che contribuivano alla catastrofe, che de' personaggi muti, e il loro silenzio era infinitamente preferibile ai dialoghi insipidi che oggidì si pongono in bocca di due o tre confidenti nel medesimo dramma. Nella tragedia d'Oreste non si trova alcuno di que' personaggi oziosi, che non fanno che ascoltar confidenze* (Lascio giudice, dice Alfieri, ogni accurato lettore, se Ifida, Pammene e Pilade, siano altro che personaggi secondari nell'Oreste Volteriano; se vi siano necessari, e operanti nell'azione; se cagionino in chi gli ascolta commozione e freddezza); *e piacesse al cielo che il gusto se ne perdesse! Sofocle ed Euripide preferirono di non far parlar Pilade, piuttosto che fargli dir cose inutili.*

E' stato rimproverato ad Alfieri l'uso fre-

quente de' soliloqui, come se a un mezzo difettoso un altro ne avesse sostituito più difettoso ancora; ma i tragici francesi non risparmiarono nelle loro tragedie i soliloqui, e lunghissimi soliloqui, e prodigalizzarono le noiose conversazioni de' confidenti. Si sono fatte le maraviglie perchè fin sette soliloqui si trovano nell'Oreste d'Alfieri, ma sette pure se ne trovano nell'Oreste di Voltaire, e sette in Alzira, con tutto il treno de' personaggi secondari, proscritti dal conte Alfieri; con questa differenza che i sette d'Alfieri comprendono in tutti ottanta versi, e i sette di Voltaire novantadue.

Se l'uso dei soliloqui fosse una novità, e una conseguenza della riforma introdotta da Alfieri, la questione si ridurrebbe a vedere se i personaggi secondari dei quali si tratta, dovessero preferirsi ai soliloqui; ma sarebbe subito decisa in favore dei soliloqui, perchè un soliloquio non lungo, in una situazione violenta, è naturalissimo, nè fu mai disapprovato, e Alfieri non ha soliloquio che non sia breve, e non sia pronunciato in una situazione violenta; in vece si gridò sempre contro l'insipido cicaleggio dei personaggi secondari non operanti; e la riforma introdotta dal conte

Alfieri debbe riguardarsi come un trionfo dell'arte.

Il sig. Schlegel, dopo aver malmenato il nostro Metastasio nella sua lezione IX, si volge ad Alfieri, e lo va col suo magistrale flagello despoticamente sferzando. Avrebbe il torto, dic'egli (1) *chi s' immaginasse che Alfieri abbia dato segno di maggiore accortezza e profondità che Metastasio, nella imitazione de' caratteri; egli presenta la natura umana sotto un aspetto differente, ma del pari interamente uniforme*. Questa sentenza è indovinello, e non si capisce: come si potrà dunque esaminare? Come se ne dimostrerà l'ingiustizia? Alfieri si vantò di aver saputo (2) diversificare i caratteri de' suoi personaggi al segno che, sebbene per somiglianza di passione e di circostanze debbano in molte cose esser simili, pure sono fra di loro altrettanto diversi, quanto diversi dagli altrui: quindi, paragonati fra loro, non si trovano nè due tiranni, nè due buoni re, nè due amanti, nè due difensori di libertà, nè due donne tenere, nè due madri, nè due donne forti, e nem-

---

(1) Tom. 2, pag. 21.

(2) Parere dell'Autore. — Invenzione.

meno due subalterni che non siano di tempra diversa: ciò posto, siccome dipingere l'indole degli uomini è lo stesso che rappresentare la natura umana, così dipingendo l'indole degli uomini con tanta diversità, non si sa concepir come Alfieri abbia presentata la natura umana sotto un aspetto bensì differente, ma del pari *interamente uniforme*, come il sig. Schlegel, senza darne la più piccola prova, vorrebbe far credere: *aspetto differente, e uniformità*, nel medesimo soggetto, sembra, a dir vero, un' aperta contraddizione.

I personaggi d'Alfieri, prosegue il Critico, sembrano abbozzati sopra semplici astrazioni, ed egli getta duramente il bianco e il nero l'uno appresso dell'altro. Questo pure è linguaggio d'oracolo, e mal si comprende: Si direbbe però che il sig. Schlegel riguarda i personaggi d'Alfieri come disegnati a capriccio. Non sapendo da che lo deduca, non posso che opporre autorità contro autorità. Non così la pensava il sig. Calsabigi (1). Ecco le sue parole nel suo giudizio sul Filippo: « I caratteri sono veri: quello del cor« tigiano Gomez, e di quella orrida corte, è

(1) Lettera al conte Alfieri.

« egregio: Filippo è ritratto dal vivo; il Ti-
« berio della Spagna si riconosce da tutti.
« Da lui si ascoltano *suspensa semper et obscu-*
« *ra verba*; in lui si vede l'uomo *sine mi-*
« *seratione*, *sine ira*, e lo troviamo sempre
« *obstinatum*, *clausumque*, *ne quo affectu*
« *perrumperetur*: tocchi maestri del carattere
« di Tiberio fortemente espressi da Tacito, ec.»
e parlando d'Eteocle e Polinice. « Sono veri
« i caratteri . . . . Giocasta e Antigone sono
« quelle appunto che ci ha ritratte la storia. »

Il sig. Schlegel va sempre lanciando sentenze senza renderne ragione. « *I malvagi, nelle sue tragedie, palesano la loro scelleraggine a viso scoperto* » . . . .

Ma come può dirsi? Non v'è forse autor tragico italiano o francese cui possa farsi una simile accusa più ingiustamente. I malvagi che Alfieri presenta sulla scena non sono mai scellerati vili, e manifestano bensì col fatto, cercando però sempre di giustificarla coi detti, la loro scelleratezza, perchè l'azione il richiede; ma nessuno mai si trattiene a scoprire, come per esempio Mathan in Atalia, la propria turpitudine, e nessuno mai osò proferire espressioni che somiglino a quelle di Narcisso nel Britannico di Racine.

« *La fortune t'appelle une seconde fois,*
« *Narcisse; voudrois-tu résister à sa voix?*
« *Suivons jusqu'au bout ses ordres favorables,*
« *Et pour nous rendre heureux perdons les miserables.*

Altra sentenza del sig. Schlegel. « Ma quello « in cui l'Alfieri è senza scusa, si è ch'egli « non rende amabili i suoi personaggi virtuosi»; il sig. Schlegel intende parlare di personaggi subalterni impiegati come mezzi, e può talvolta essere necessario che non facciano troppo splendida mostra, ed offuschino in tal guisa il personaggio destinato a esser centro degli affetti che il poeta vuole eccitar nello spettatore; ma questi pure in Alfieri cari si rendono e graditi. Chi non ama Perez in Filippo, Argìa in Antigone, Elettra in Agamennone, Elettra e Pilade in Oreste, David, Micol, Gionata in Saul, ec. O intende parlare de' personaggi principali, in favor dei quali debb'essere eccitato l'interesse drammatico; e siccome non possono eccitarlo se non si rendono amabili, così ogni sua tragedia, se Alfieri tali non li rendesse, produrrebbe noia e disgusto, non già quel vivo trasporto che ci solleva in estasi deliziosa. Il sig. Gherardini (1), volendo ribat-

(1) Nota 15, tom. 2.

tere la proposizione del sig. Schlegel riporta il giudizio del Timoleone, dato da Cesarotti, il quale dice: « Timoleone è una tragedia d'un « merito originale. Rendere amabile un tiranno, « e ammirabile un fratricida, far che ambi- « due, inflessibili nelle loro massime, gareg- « gino d'amor fraterno anche nel punto che « l'uno è uccisore, l'altro ucciso; sono im- « prese che ricercano un genio non comune « per riuscirvi, e il nostro autore ci riuscì. « E' facile rendere amabili i personaggi vir- « tuosi. » La gran difficoltà, pare a me, come ben pareva a Cesarotti, che debba trovarsi nel rendere amabili opportunamente i personaggi per sè medesimi odiosi, serbando illesi i loro tratti caratteristici. Chi non ammira in ciò l'arte sublime d'Alfieri? « La « Mirra, dice il sig. Schlegel, è un soggetto « eccessivamente ributtante, che non si poteva « tentare, senza temerità, di mettere sulla « scena. » Eppure tutto il mondo letterario imparziale è stato ed è tuttavia grande ammiratore di questa tragedia, che si considera come uno sforzo d'ingegno straordinario e trascendente per la semplicità, e nel tempo stesso l'artifizio con cui è condotta l'azione fino all'ultima scena, senza che mai si diradino

le misteriose tenebre in cui Mirra nasconde l'orribile amor suo pel padre Ciniro. Si vede una giovine principessa che arde di una fiamma che abborre, che combatte con tutte le sue forze; che langue e si strugge negli orrori di una passione, di cui allontana con raccapriccio da sè stessa per fin l'idea; che essendo rivale di una madre che adora, ora dolente e tenera affettuosamente l'abbraccia, or disperata, delirante, con fremito la respinge; che straziata da una incessante rabbiosa lotta fra la figliale pietà, fra la religione e l'amore, lascia sfuggir l'arcano fatale, ma non è uscito ancora del tutto dalle tremanti sue labbra, che già nel sangue di lei, che rapidamente si uccise, rimane affogato e sepolto. Chi dirà che Alfieri non ha saputo rendere amabile il personaggio di Mirra? E' ammirabile il modo con cui, per mezzo della favola incidentemente narrata dell' ira di Venere, cagionata dalla superbia materna di Cecri, egli destramente c'induce a concedere alla imperiosa forza del Fato quanto è conciliabile coll'odierno pensare, onde farci compatire, amare, compiangere Mirra, che colla sua modestia, coll'innocenza del cuore, col suo sublime carattere ci persuade esser ella vittima di una necessità soprannatu-

rale. Se il sig. Schlegel trovò tanto ributtante il soggetto di Mirra che giudicò non potersi tentare senza necessità di metterlo sulla scena, perchè mai tale non trovò pure quello di Fedra, donna incestuosa, che rivolge i suoi cupidi sospiri al figlio di suo marito, rende ella stessa consapevole questo figlio del fuoco onde avvampa per lui; furibonda poi lo perseguita, e lo accusa finalmente innanzi a suo padre di quel delitto di cui sola è rea?

L'accusa del sig. Schlegel fatta ad Alfieri di non aver reso amabili i suoi personaggi virtuosi, è vota di senso: l'amore della virtù è scolpito in noi dalla natura, e non si può dipingere virtuoso un eroe senza renderlo amabile. La virtù ha diversi gradi, e si divide anche in diverse specie. La virtù sublime non rende soltanto a noi caro il personaggio che n' è rivestito, ma ce lo rende ammirabile. Questa consiste talvolta in uno sforzo magnanimo per cui si solleva il personaggio al di sopra, per così dire, dell'umana natura in modo, che troppo austera apparisce all'occhio volgare, che, riguardandola come eccessiva, più non l'apprezza, e fa d'uopo mitigarla affinchè sia gradita: è però sempre vero che se lo spettatore si persuade che un personag-

gio è virtuoso, lo trova nel tempo stesso anche amabile.

I maestri d'arte drammatica, seguendo la dottrina d'Aristotile, o, per meglio dire, i dettami della ragione e della esperienza, insegnano che un personaggio veramente tragico non debb'essere nè assolutamente buono, nè assolutamente cattivo. La sua infelicità non debb'essere l'effetto dell'indole sua profondamente malvagia, o di un delitto abbominevole ed atroce, ma di colpa o d'errore che nasca immediatamente dall'umana fragilità. Il vero delitto che tutte le leggi condannano, è odioso, non merita compassione, e non l'ottiene o non la deve ottenere; l'innocenza, vittima, o dell'altrui perfidia, o di fallaci e menzognere apparenze, ci commove dolorosamente: rivolgiamo inorriditi, e non inteneriti lo sguardo dall'aspetto della pena che riguardiamo come ben dovuta al malfattore, e gli occhi nostri non reggono alla vista dell'uom virtuoso che incontra, meritevol di premio, un ingiusto castigo o disastro. Passando in rivista tutti i personaggi che Alfieri ha rappresentato come virtuosi, chiaro apparirebbe che non ve n'è un solo che non sia reso amabile e caro allo spettatore; ma per conoscere il merito tragico del nostro autore, senza limitarsi al pregio del-

l'*amabilità*, importa sommamente indagare com'egli ha saputo eccitar compassione e terrore per mezzo del personaggio principale cui voleva che fosse rivolto l'interesse drammatico.

Il sig. Schlegel, dopo aver rimproverata ad Alfieri la *manifestissima solitudine del teatro* nel Saulle, vi trova pur qualche cosa non indegna della sua lode, poichè soggiunge: *Questa tragedia però risplende mirabilmente fra le altre pel colorito orientale che vi campeggia, e pel volo veramente lirico che spiega la poesia nella dipintura dall'alienazione di mente di Saul*; ma perchè non ammirò l'artifizio finissimo con cui ne' suoi lucidi intervalli si allontana, ciò che rendevalo odioso, e si offre Saul veramente tragico, secondo i sovr'accennati principj, benchè le sacre pagine, dalle quali Alfieri mai non si diparte, ce lo presentino sotto l'aspetto di un reprobo abbandonato da Dio, persecutore dell' innocente Davidde, e uccisore dei sacerdoti di Nobe?

Saul è in preda a un empio spirto: Dio lo abbandona. Al fianco suo sta il perfido Abner che, odiando la virtù di David, al re lo dipinge come intento a rapirgli la sua gloria e il trono: qual maraviglia se Saul si è fatto persecutore di David? Lo spettatore at-

tribuisce gli errori di Saul all'empio spirto che l'agita, e alle suggestioni maligne di uno scellerato ministro che lo seduce e lo inganna: lo spettatore più non vede in Saulle che un re infelice, caduto dal colmo della potenza in un abisso di mali; si scorda ch'egli è colpevole, e si sente commosso dalle sue sventure. Abner forma contrasto con Saul, e il confronto rileva le buone qualità di questo re ingannato, e l'infamia dei fatti ricade sul cortigiano che ne fu il consigliere e l'istigatore. Saul giganteggia anche in mezzo alle sue furie, alla sua disperazione, al suo delirio. Lo vediamo feroce e torbido nella scena seconda dell'atto secondo: Abner è a lui dappresso, i suoi figli l'attorniano, e tentano di richiamarlo alla speranza e all' ilarità: egli corruccioso allontana i figli, rigetta ogni consolazione, ogni lusinga; dispera, ma non vilmente; e quando, quasi da spirito profetico ispirato, annunzia pianto, sangue, morte, sterminio finale, sembra il leone che rugge. Ai suoi detti l'anima dello spettatore è atterrita. Il poeta ce lo mostra un momento, in atto scortese e disgustoso, sottrarsi alla tenerezza de' figli respinti dal crudo Abner, quasi importuna gli sia e disaggrade-

vole, per farlo comparir poi amoroso padre anche in mezzo al disordine de' suoi funesti pensieri, che fulmina con tremendo rimprovero quel temerario che osava da lui staccarli. Come è bello il trionfo dei figli di Saulle che mirano il cortigiano vile, umiliato, che rientra per loro nel nulla, ed è perduto se parla! Come grandeggia l'eroe incanutito fra l'armi e le vittorie, mentre si pasce della rimembranza de' suoi allori, e gode in pensar come a Dio, dopo averli colti, ne rendeva divoto omaggio! Empio dunque non è il suo cuore; ma la gioia che trae del passato è lampo, e serve ad accrescere il suo abbattimento: quanto è dolce per lui l'idea della divina benevolenza, per cui le sue lodi erano accolte e gradite, altrettanto è terribile quella di averla irremissibilmente perduta. All' eroe, gran re un tempo, e guerriero, la ricordanza del passato mostra vie più l'orrore della presente calamità. La voce dei figli rimbomba nel cuor di Saulle: a lui rammentano David: egli è commosso, le lagrime piovono dagli occhi suoi, la paterna tenerezza succede alle furie: ecco David che si discolpa, e confonde appieno il perfido Abner fattosi a fronte scoperta suo accusatore: l'in-

cidente del lembo del regal manto reciso nella grotta d'Engaddi è prova manifesta che David non fu mai nè ribelle, nè insidiatore della vita di Saul: la calma succede alla tempesta: un quadro terribile si trasforma in ridente e lieto. Saul, Micol, Gionata, David sono nell'ebbrezza della felicità. Come è giudizioso il trasporto che il poeta naturalmente risveglia in Saulle:

« . . . . Mio figlio, hai vinto . . . hai vinto.
« Abner, tu mira, ed ammutisci.

Ecco Saulle giustificato appieno in faccia allo spettatore: egli vorrebbe far dimenticare i suoi torti a David: lo raccomanda alla figlia:

« Deh! figlia (il puoi tu sola) ammenda in parte
« Del genitor gl' involontari errori.

Non è dunque malvagio Saul: egli non avrebbe perseguitato David se non l'avesse creduto ambizioso, ingrato, ribelle, e suo nemico: Abner è il reo che tale glielo dipinse.

Sedeasi Saul, padre amoroso, a lieta mensa co' suoi figli: Abner gli parlò un istante, e in lui destò il maligno spirto che tutta gli stravolge la fantasia, e di sospetto lo riempie e di spavento. Dal suo tetro delirio in sè ritorna, la sua fronte si rasserena, David gli parla di Dio, egli dice che lo ha partito da

Dio l'astuta, crudel tremenda ira de' sacerdoti. La spada di Goliat era stata appesa nel tabernacolo di Nobe, e a Dio consacrata. Achimelec la diede a David fuggitivo, inerme, perseguitato; Saul la vede al fianco di David, che schietto narra come e da chi l'ebbe. A quel racconto si turba Saulle, inveisce contro Achimelech, minaccia, freme; e dopo essersi abbandonato all' impeto del suo furore, stanco, prorompe in pianto. Chi non compiange Saul? Egli non è malvagio: è infelice; egli attribuisce ogni sua disgrazia ai sacerdoti; e non farà maraviglia la strage che ne sarà da lui ordinata. David destando sull'arpa soavi note lo riconforta, ma osa descrivere il suò trionfo sul gigante Goliat, e la sconfitta de' Filistei, e darsene vanto. Gelosia di gloria rende Saul furibondo: vi si unisce la gelosia di regno: David non ha più scampo che nella fuga. Saul sente di essere abbandonato da Dio, e non si persuade di averlo offeso: non vede che la vendetta dei sacerdoti, e crede loro stromento David, cui ha sospetto che Samuele, *l'implacabil veglio*, abbia unta la fronte come a suo successore al trono; però non teme soltanto che gli sia svelta dal capo la corona, ma palpita per

la sua famiglia che si figura inabbissata, e il poeta mostrando sempre il suo delirio accompagnato dalla paterna tenerezza, impedisce che la sua brama di regnare nol renda odioso. La pugna è imminente: ov' è David? Non si sa; l'iniquo Abner presenta a Saul in vece di lui, Achimelec, oggetto già dello sdegno del re, come abbiamo veduto, e lo presenta qual traditore sorpreso fra l'armi per ordir trame. Il sacerdote sostiene la dignità del suo grado: libero, ardimentoso è il suo dire, ed aspro a un tempo. È la voce di Dio che tuona dalla sua bocca; ma Saul non è più fatto per riconoscerla. Egli in Achimelech non ravvisa che un nemico, un impostore, un ribelle. Non è egli colui che diede asilo all'espulso David? Non lo cinge del brando del Filisteo che in voto a Dio stava appeso al tabernacolo di Nobe? In qual momento egli giunge! Trova Saul nell'accesso del suo furore. Che può aspettarsi da un re nell' impeto della sua collera quel sacerdote abborrito che osa con rampogna e minacce inasprirlo e funestarlo? E' qui da osservarsi che Saul rinfaccia ad Achimelech come prova di sacerdotal crudeltà di aver Samuele tre volte immerso di propria mano il ferro nel

petto inerme di Agag: egli non rammenta che a lui era stato comandato da Dio di trucidare quel re, ma lo spettatore pensando che questa disobbedienza, che è l'origine delle disavventure di Saul, non fa che l'effetto di un' incauta pietà, lo trova reo bensì, ma pur sempre meritevole di compassione.

Il sommo sacerdote è condotto a morte; al feroce Abner è commesso lo scempio dei Leviti di Nobe, e non mancherà. Gionata tenta invano di placare lo sconsigliato suo padre: Saul respinge i suoi figli; infidi li chiama, e anche di lor trema: vuol David in suo potere per immolarlo alle sue furie gelose; non vede più che tradimento e traditori; cambia l'ordine della battaglia; vuol esser duce egli stesso: fugge David, i Filistei escono nella notte dai loro trinceramenti, e si apprestano a un assalto improvviso: tutto è confusione e spavento. Rabbrividiscono pure gli spettatori quando Saulle comanda lo sterminio de' sacerdoti. Saprà ben egli impietosirli, allorchè delirante cercherà invano di sottrarsi al truce sguardo dell'ombra di Samuele che lo incalzerà implacabile: eccola. Saul, innanzi ad essa prostrato, perdono im-

plora, se non per sè, che non osa sperarlo, pe' figli suoi

« . . . . i figli .

« Del mio fallir sono innocenti :

Crede di veder brillare sul volto all'ombra un raggio di pace; ma voce ascolta che la persecuzione di David gli rimprovera, che pur gli era figlio: egli risponde:

« . . . . Davide ov' è? si cerchi :

« Ei rieda : a posta sua mi uccida, e regni;

« Sol che ai miei figli usi pietade, ei regni.

L'ombra inesorabile torbida fiamma spira da ogni lato, e gliel' avventa: il misero cerca scampo colla fuga; ma un fiume di sangue, che scorre fra due rive formate di cadaveri, gli chiude il passo. L'amorosa sua figlia Micol si sforza inutilmente di richiamarlo alla ragione: con grida di morte gl' intronano le orecchie i sanguinosi spettri di Achimelech e de' suoi compagni. = Muori, Saulle, muori. =. A un tratto spariscono le ombre, e s'ode fragor di battaglia. Lo squillar delle trombe annunzia che sopraggiunge il nemico: ei si fa più forte . . . . . Ecco Abner. L'esercito d'Israele è sconfitto: egli viene per salvar Saul.

« Ch' io viva, ove il mio popol cade?

Ecco gli ultimi pensieri di Saulle: il suo

popolo, i figli.... Caddero tutti.... Egli ad Abner comanda che tragga Micol in salvo, e, rimasto solo, all'avanzarsi de' nemici si uccide: i detti con cui rende ragione del suo morire sono brevi, ma sempre alteri. Egli conserva sempre il carattere d'intrepido guerriero, di re magnanimo, e non depone mai quello di padre tenero che quando si toglie nobilmente la vita. Oh figli miei!..... Fui padre. L'amor paterno accoppiato sempre a grandezza d'animo senza nuocersi a vicenda, mezzi ricavati dal soggetto, usati con tanta dignità e verità in un re piombato dalla più alta prosperità nell'estrema miseria, e ridotto ad uccidersi per non sopravvivere ai suoi figli, al suo popolo, alla sua gloria, debbono produrre necessariamente il più vivo interesse. Chi dirà il Saulle d'Alfieri non sia personaggio veramente tragico? Chi avrebbe creduto che potesse rendersi tale senza deviar dalla Sacra Storia? Ecco il merito tragico di Alfieri. Il sig. Schlegel non seppe ammirare in questa tragedia che il *colorito orientale che vi campeggia*, e il *volo veramente lirico che spiega la poesia nella dipintura dell' alienazione di mente di Saulle*. Questa è la sola lode che siasi degnato di accordare al conte

Alfieri, e lo vitupera nel resto, come abbiamo già rilevato dalle sue magistrali censure. Di una sola, riguardante i personaggi, mi resta ancora l'esame, ed è quella che *i grandi soggetti della tragedia greca, come quelli appartenenti ai casi d'Oreste, perdonò fra le mani di Alfieri tutta la loro pompa eroica, e assumono una tinta moderna e quasi borghese.* Qual è mai la pompa eroica dell' Oreste nell'Elettra di Sofocle? Un cenno ch' io ne faccia basterà per verificare se questa sentenza del sig. Schlegel abbia più solida base delle altre.

Nell'Elettra, uno dei capi d'opera di Sofocle, Oreste, giunto sull' albeggiare a Micene, al palazzo dei discendenti di Pelope, incomincia dal conferire coll' aio suo e con Pilade del modo con cui eseguire i loro disegni. Oreste racconta che, risoluto di vendicar la morte di suo padre, consultò l'oracolo di Delfo, e n'ebbe in risposta ch'egli andasse a vendicarsi, ma senza strepito, e che la scaltrezza e il segreto gli tenessero luogo d'armi e di truppe. Sotto gli auspicj di questo oracolo ordina all' aio d' introdursi nel palazzo, e di annunziarvi la morte di Oreste, fingendosi un messaggiero, e giurando

che Oreste è caduto dal suo carro nei giuochi Pizi. Soggiunge ch'egli e Pilade faranno frattanto, come Apollo ordinò, le libazioni, e spargeranno i loro capelli sulla tomba di suo padre, poi ritorneranno, e preso il vaso di bronzo che hanno nascosto fra gli sterpi, lo recheranno come prova autentica della sua morte; vince la ripugnanza di passar per morto, riputata come funesto presagio, riflettendo che molti saggi sprezzarono quelle frivole superstizioni. Dopo un' invocazione di Oreste alla patria, agli Dei tutelari, al palazzo de' suoi antenati, ciascuno parte. Il carattere di Oreste è quello di un uomo sommamente circospetto e prudente. Elettra nell'interno del palazzo, prima sola, e poi col coro, manifesta la sua trista situazione e il suo alto dolore, manda imprecazioni orribili contro le due furie che le uccisero il padre, e dei festini di Clitennestra e di Egisto che chiamano festini di Agamennone; si duol di Oreste che ha promesso di venir vendicatore, e non giunge, ma tuttavia lo aspetta. Crisotemi, mandata da Clitennestra a far libazioni sulla tomba d'Agamennone in seguito di un tetro sogno che la riempì di spavento, consiglia Elettra a moderarsi, se non vuol

essere sepolta viva in una torre: Elettra freme d'ira e di vendetta; e dopo aver udito il racconto del sogno, induce la sorella a gettar via le infami libazioni, e recare in vece all'ombra del padre i suoi capelli, e quel resto ch'ella vi unisce, avendo già sacrificati gli altri, con un suo cinto, scongiurando l'ombra del padre ad armarsi contro i comuni nemici, o almeno a mandar suo figlio a compiere la sua vendetta. Crisotemi si arrende, e seconda i voti della sorella, chiedendo al coro un segreto inviolabile. Ecco l'atto primo.

Dopo una scena fra Clitennestra ed Elettra, che consiste in un vivo alterco fra madre e figlia, si presenta l'aio d'Oreste, descrive i giuochi Pitici, e le circostanze della morte d'Oreste; e dice che le sue ceneri chiuse in un' urna furono consegnate a due uomini in Focide per procurargli la tomba nella natia sua terra. Clitennestra si consola per essere liberata così dalle minacce di una crudele vendetta, e dagl'importuni clamori di Elettra che rimane immersa nella desolazione. Termina l'atto secondo coi lamenti di Elettra, e al terzo, Crisotemi con trasporto di allegrezza, narra che vide dall'alto della tom-

ba di Agamennone, scorrere il latte di recente versato, e la trovò ornata di fiori di ogni specie, e sparsa di capelli di fresco recisi. Ella è certa che giunse Oreste; ma la misera Elettra ammorza la gioia della sorella colla nuova fatale della morte d'Oreste. Elettra manifesta a Crisotemi il disperato suo disegno di uccidere Egisto ella stessa, e le chiede aiuto, ma Crisotemi la dissuade, e, trovatala indocile, si ritira.

L'atto quarto è formato quasi tutto dalla tanto vantata scena dell' Urna. Elettra trattiene Oreste, che figura di essere apportatore delle ceneri d'Oreste: ella si abbandona ai trasporti del suo immenso dolore, abbraccia l'urna, ricusa di lasciarla: Oreste è commosso: segue l'agnizione del fratello; dal lutto si passa al giubilo: Oreste si affatica a frenare i trasporti di Elettra, e ad istruirla del contegno che deve prendere. Esce l'aio, e gli sgrida per l'imprudenza delle loro dimostrazioni di gioia. Non v' è tempo da perdere: Clitennestra è sola, non vi sono che donne: Oreste e Pilade entrano. Elettra è fuori per impedir l' improvviso ritorno d' Egisto. S' odono i replicati lamenti di Clitennestra, ferita nell' interno del palazzo. Feri-

sci, raddoppia, se puoi, grida Elettra al di fuori. Compariscono Oreste e Pilade cospersi di sangue. Clitennestra è spirante. Arriva Egisto festoso, e impaziente domanda dei Focesi che recarono la nuova della morte di Oreste. Ingannato dalle ambigue parole di Elettra, crede di poter vedere il corpo di Oreste, e vuol che si aprano le porte del palazzo agli abitanti d'Argo e di Micene affinchè veggano il cadavere di Oreste, e imparino a piegar sotto il giogo. Si aprono le porte: sta nel fondo un cadavere coperto: ad insinuazione di Oreste, Egisto alza il velo, e s'offre al suo sguardo l'insanguinato cadavere di Clitennestra. Oreste, dopo amari sarcasmi, uccide Egisto. Ecco l'eroica pompa greca dei casi d'Oreste citati dal sig. Schlegel. Molte e ammirabili sono le bellezze dell' Elettra di Sofocle, ma se ci scordiamo che Oreste formò il suo disegno per comando, e sotto gli auspicj d'Apollo, ove mai troveremo nell'esecuzione la pompa eroica? Oreste comparisce come un uom della Focide venuto ad apportare le ceneri di Oreste: è circospetto, è prudente, ma non mostra indole sublime: bellissima, sorprendente è l'agnizione del fratello e della sorella, ma semplice; la catastrofe è orribile, ma non maravigliosa.

Alfieri ai tempi nostri non poteva rappresentare Oreste guidato dall'oracolo di Apollo; e un parricidio meditato, e commesso, come suol dirsi, di sangue freddo, farebbe fuggire gli spettatori pel raccapriccio. Conveniva rivolgere contro del solo Egisto una brama ardentissima di vendetta, e spingere il furore di Oreste a un grado straordinario per rendere verisimile l'errore involontario per cui rimane uccisa la madre. Rammentiamoci l'orditura dell'azione nell'Oreste del conte Alfieri, e vediamo qual mostra faccia di sè questo suo protagonista.

Oreste all'atto primo non comparisce, ma giunge impazientemente aspettato dallo spettatore al secondo. La misera figlia d'Agamennone che, nell'atteggiamento del dolore, avviasi inosservata alla tomba del padre, cui si vieta d'offrir tributo di pianto, e profitta del buio della notte per adempiere questo pio uffizio; questa regal donzella, ch'altro ormai non tiene in vita che la speranza di veder giungere vendicatore il fratello, non può dirsi certamente personaggio volgare: alto è il suo dolore, ed alta n' è la cagione: la sua fierezza, una brama vivissima di vendetta, nascente da figliale pietà, e riguardata come sacro dovere, non

sembrano *tinte moderne,* e molto meno *quasi borghesi.*

Elettra e Clitennestra s' incontrano: Clitennestra, lacerata dal pentimento, non sa resistère all' impulso che la spinge alla tomba del trucidato marito, da cui vorrebbe implorar perdono : Elettra, invasa da religioso zelo, con detti che ispirano religioso terrore l'arresta. Clitennestra in preda ai rimorsi, Elettra che sembra parlar per bocca del padre e delle deità vendicatrici, Elettra che piange intenerita dalla madre, e poi freme all' idea ch'essa gode tuttora con Egisto il frutto del comune misfatto. Clitennestra che conosce l'atroce indole d'Egisto, che ottiene disprezzo in vece d'amore, e vorrebbe abborrirlo, ma pur l'ama; e per maggior suo tormento, gli è forza d'amarlo, onde il delitto si fa pena a sè stesso, o, per meglio dire, una donna colpevole è vittima di sè medesima. La rimembranza d'Oreste, il di cui ritorno è oggetto di sola gioia per Elettra, e di terrore per la madre che pur l'ama, ecco le prime *tinte moderne e quasi borghesi* d'Alfieri. Egisto è atroce qual debb'essere il figlio di Tieste irritato dall'odio che lo move contro il sangue d'Atreo. La sua rabbia ribolle perchè vive ancora Oreste; vilipende

Clitennestra, non ascolta preghi per Elettra tumultuante; in quel giorno stesso vuol maritarla a uno schiavo. Ecco Oreste che può solo salvar la misera Elettra.

Appena giunto, in lui scoppia la piena d'affetti che l'agitarono per tanto tempo, e manifesta la freddissima indole sua. Si abbandona dapprima alla gioia di riveder la sua reggia, e all'impeto dell'amicizia sua per Pilade cui spera di poter dar prove di gratitudine: sorgono poi le amare rimembranze della morte del padre e del modo con cui, fanciullo ancora, fu sottratto al pugnal di Egisto dall'amata sorella. Pilade è intento a moderare i suoi trasporti, e fanno contrasto la prudenza di Pilade col bollor di Egisto. Una circostanza, che ad altro proposito accennai, fa rabbrividire lo spettatore: sembra che il poeta la metta inavvedutamente in bocca d'Oreste che non vi bada, e produce perciò un' impressione più forte.

« O sacri liti, è ver, parea che ignota
« Forza da voi mi respingesse: avversi,
« Da che l'ancore sciolto abbiam di Crissa,
« I venti sempre, la natal mia terra
« Parean vietarmi. A mille, a mille insorti
« Nuovi ostacoli ognor, perigli nuovi;

« Mi fean temer che il dì mai non giungesse
« Di porre in Argo il piè . . .

Misero! Non ve l'avessi tu mai posto! Quei venti contrari, quegli ostacoli, que' perigli erano avvisi del cielo che volea preservarti dal divenir matricida! Ecco l' idea terribile che sveglia nell'animo degli spettatori il racconto d' Oreste, ed ecco nascostamente insinuata con tragica illusione l'antica idea della forza della fatalità. È forse anche questa una *tinta moderna e quasi borghese*? Il tempo incalza : fa d'uopo risolversi intorno al modo di eseguire l'impresa. Oreste oppone alla prudenza di Pilade un magnanimo ardimento : egli confida nella giustizia eterna : il brando, il favor del popolo, cui basterà che si faccia conoscere, ecco i suoi mezzi. Non vede, non ode che il padre: ferir, centuplicare i colpi nell'empio . . . . Sia pur certa la morte, purchè lo sia del pari la vendetta : a lui basta uccider prima, e morir poscia. Pilade alfin raffrena l' impeto dell'amico, e propone di presentarsi come messi di Strofio suo padre, mandati a recar la nuova della morte di Oreste. Oreste all' idea della menzogna s' irrita, e si sdegna:

« Mentir mio nome? ad un Egisto? io?

Ecco come i grandi soggetti della tragedia greca perdono *tutta la loro pompa eroica nelle mani di Alfieri*. Qual maggior pompa eroica può darsi ad un personaggio, di quella onde Oreste è investito, quando, veduta la tomba del padre, vi tien fissi gli sguardi immoti, ardenti, in atto terribile; e scordandosi di sè, di Pilade, del periglio cui si espone di essere scoperto, non pensa che alla grand'ombra che racchiude, e a lei parla, e narra poi come gli apparve il padre. = Io 'l vidi sì, con questi occhi il vidi =; quando, intento a scoprir l'animo della madre, con lei ragiona in tuono terribile della sua morte supposta per vera, e a lei che gli domanda

« . . . . O giovinetto,
« Non hai tu madre?

ferocemente risponde « . . . . = Io? . . . L'ebbi =; quando si tradisce egli stesso in faccia ad Egisto, e poi con feroci, e sempre magnanimi detti, nella sublime gara d'amicizia che insorge con Pilade, mostra di esser egli veramente Oreste, e ostenta il pugnale che tutto risveglia l'orrore della strage di Agamennone in faccia a coloro che lo svenarono; quando, impavido per sè, grande pur sempre, e feroce in faccia ad Egisto, si sente l'anima

lacerata pensando che trae nella sua rovina la sorella e l'amico.

« Tanto a salvarmi feste; ed io v'uccido! » Quando scorre furibondo la reggia in cerca di Egisto per trucidarlo; quando ritorna colla spada insanguinata; e tranquillo narra ad Elettra come egli vendicò il padre; indi affettuoso va incontro a Pilade, chiamandolo a parte della gioia del suo trionfo, e finalmente scoperto il fatale errore dell' incauto suo braccio, in preda alle furie con linguaggio veramente tragico esprime la sua disperazione? Da quanto ho accennato dell'Elettra di Sofocle e dell'Oreste d'Alfieri, non intesi certamente che debba o possa formarsi giudizio del merito dei due poeti: il medesimo soggetto è trattato da entrambi in una maniera originale, e diversa affatto: si ammireranno sempre le inimitabili bellezze dell'Elettra Greca, e si ammireranno pur quelle del moderno Oreste Italiano; ma la mia mira fu quella unicamente di provare quanto fu ingiusto il sig. Schlegel dicendo che *i grandi soggetti della tragedia greca, come quelli appartenenti ai casi d'Oreste, perdono fra le mani d'Alfieri tutta la loro pompa eroica, e assumono una tinta moderna e quasi borghese.*

VI.

Dello stile della Tragedia d'Alfieri.

Nelle tragedie d'Alfieri, l'azione corre così animata e rapida sempre, che non ammette mai nè i lunghi sfoghi di tenerezza, nè le morali dissertazioni sulle calamità che accompagnano l'umana vita; e siccome nel suo dialogo sempre tragico, qualche passione violenta domina sempre e contrasta; così dipinge a gran tratti, e si prevale del pennello di Michel Angelo a preferenza di quello dell'Altand e del Correggio, perchè più confacente ai soggetti da lui prescelti. Il suo stile è robusto, maestoso, sublime, e pieno di pensieri e d'immagini. Nulladimeno, egli sa far del pari maestrevole impasto dei colori e delle tinte che esprimono il tenero, il dolce, il patetico, e n'è prova l'intera Mirra, e gli addio d'Antigone e Argìa. Ma si ascolti come dello stile d'Alfieri, il Critico Tedesco sovranamente decise = *Lo stile aspro e spezzato*, dic'egli, *è talmente povero d'espressioni figurate, che si direbbe essere i suoi personaggi privi d'immaginazione. Egli voleva dare una nuova tem-*

pra alla sua lingua materna, e non fece che spogliarla della sua leggiadria, caricandola di rigidità e durezza. Non pure egli non ha il senso dell'armonia; ma egli manca d'orecchio a segno che ne lacera il timpano colle dissonanze più insopportabili.

Sono molti anni che le tragedie d'Alfieri, non solamente si leggono, ma si rappresentano in Italia sopra i teatri pubblici, e sopra i particolari ad esse dedicati: gli spettatori accorrono in folla, vi stanno immobili nella loro attenzione, e si direbbe che non ascoltano i detti dai personaggi, ma se gli bevono: non si sentono dunque lacerare il timpano colle dissonanze le più insopportabili. Sarebbe mai possibile che il timpano di un Tedesco fosse irritabile al segno d'essere ferito acerbamente da voci italiane che non offendono quello degl' Italiani medesimi? O sarebbe vero in vece che il sig. Schlegel non avesse mai gustato i diversi gradi d'armonia della lingua italiana, o sia di una lingua armonica per essenza, e la più dolce di tutte le lingue viventi, ed abbia creduto asprezza la forza e la maestà? Egli prese gli endecasillabi sdruccioli, usati dall'Ariosto nelle sue commedie, per versi di dodici sillabe, e applicò alle no-

stre voci la desinenza femminina propria dei Francesi (1): non debbe dunque far maraviglia, dice il sig. Gherardini (2), che sì strane cose ardisca asserire d'Alfieri. Lo stesso sig. Gherardini osserva che l'accusa non è nuova, e che tutti gl' invidiosi della gloria d'Alfieri si gettario spezialmente a biasimare la sua versificazione.

Difetto d'armonia , durezza : ecco ciò che si rimprovera allo stile d'Alfieri. Dopo la ragione che Alfieri ha resa della sua maniera di verseggiar la tragedia nelle sue risposte a Calsabigi e a Cesarotti , poco rimane ad aggiungere. Scrisse il sig. Calsabigi che al tempo del nostro autore la tragedia era cosa nuova in Italia ; e siccome Alfieri non ebbe modello di stile tragico italiano , così uno dovette crearsene coll' ingegno suo ; egli però ha potuto immaginare un ottimo modello, e rimanere al di sotto nell' eseguirlo , in quella guisa che un architetto può aver ideato un bell' edifizio , e l'esecuzione non corrispondere al disegno. Giova dunque esaminar separatamente lo stile tragico d'Alfieri qual fu da lui concepito , e qual fu da lui eseguito. Da

(1) Tom. 2, pag. 36, 37. (2) Nota 13, tom. 2.

quali principj fu guidato Alfieri nell' ideare il suo stile?

Nella epopea e nella poesia lirica, il poeta si mostra, e fa pompa dell'arte sua; perciò si studia di rendere i suoi versi armoniosi, leggiadri, e sfoggia nella pompa, nella venustà delle immagini, delle frasi, delle parole; nella tragedia, dovendo servire alla drammatica illusione, deve gelosamente nascondersi per non lasciar comparire che i personaggi rappresentati, cui disdicono, nell' impeto e nel contrasto delle passioni, i lussureggianti ornamenti del dire e i vezzi affettati. È dunque assai chiaro che lo scrittor di tragedia, specialmente in una lingua impastata, per così dire, di soavità e di melodia, non può mirare alla eleganza assoluta, perchè lo spettatore, sedotto dalla leggiadria de' versi, divagamento ne trarrebbe e non drammatica commozione. Fondato su di questo principio, Alfieri, distinguendo più specie d'armonie, stabilisce che alla tragedia non si conviene nè l'armonia della poesia lirica, nè quella della poesia epica, e riflette che *nè i Greci nè i Latini non si sono serviti del verso epico, nè lirico dialogizzando in teatro, ma dell' iambo, diversissimo nel-*

l' armonia dall'esametro . Noi non abbiamo l' iambo , e dobbiamo servirci nella tragedia di un verso di misura eguale a quello dell' ottava , del sonetto e della canzone : ma siccome l' ira , il furore , la gelosia , l'odio , l'ambizione , la libertà , la vendetta, e lo stesso amor tragico non soffrono armonia interamente epica nè lirica , perciò fa d'uopo modificarlo , e trovare una via di mezzo, onde l'attenzione dello spettatore non sia distratta e richiamata al poetico artifizio , e il linguaggio dei personaggi, accostandosi al triviale e comune , non perda la necessaria dignità . Alfieri , dopo lunga esperienza si persuase che questa via di mezzo non poteva ottenersi che dalla non comune collocazione delle parole. Egli, adottando un nuovo meccanismo nell'orditura dei versi , staccandosi dall'andamento dell'ottava , del sonetto, della canzone, fu, e credette di dover essere, meno fluido che in un altro genere di poesia , e il suo stile fu subito chiamato *duro* , perchè , per quanto fosse naturale , lo era pure in una maniera alquanto diversa dalla solita.

La durezza non sempre è difetto nemmeno nella poesia lirica , talvolta è bellezza nell'ottava , nella terzina , e anche nel sonetto,

e non ne dispiace che l'eccesso , e può essere eccessiva in un' ode , e non tale in una ottàva , molto meno, anzi lodevole in una scena drammatica . La durezza rende il verso meno dolce , meno sonoro , meno facile o scorrevole , ma il difetto non nasce mai che dall'eccesso ; e quanto è riprensibile la durezza eccessiva , altrettanto lo è la eccessiva dolcezza , risonanza e facilità , in ogni genere di poetico componimento . Sembra che la teoria dello stile tragico d'Alfieri non debba incontrare oppositori , e resta a decidersi se il suo verseggiare sia duro oltre quel che convenga al verseggiar di tragedia.

Il linguaggio degli uomini varia di tempra secondo le diverse situazioni nelle quali si trova l'anima loro.

Nella placida ed amena conversazione il loro parlare è piano e fluido come l'acqua di un ruscelletto , che sdrucciola sopra morbido letto in mezzo al prato: se sono agitati da violenta passione , le loro parole , compresse nel loro petto anelante, n'escono compresse, ruvide, spezzate come l'onde del mar tempestoso che muggendo si rompe fra gli scogli. Addurrò l'esempio dell'uomo nell'impeto dell' ira : tutti i suoi muscoli sono con-

tratti, digrigna i denti, e lancia come a fatica e sforzatamente voci mal articolate e fioche. I personaggi della buona tragedia sono sempre agitati da passioni violente, e lo stile tragico migliore è quello che imita più al naturale il linguaggio che, secondo il verisimile, userebbero i personaggi rappresentati nella situazione in cui si fingono, se fosse vera. Non basterà dunque citar qualche verso d'Alfieri, per sè medesimo aspro, inarmonico, difficile, per conchiudere che lo stile di Alfieri è duro, e come tale meritevole di censura, e nemmeno che il verso citato è difettoso per esser duro, giacchè spesso la durezza è pregio, e non difetto. Mi sembra a proposito di rammentar que' versi di Dante:

« Muovasi la Capraia e la Gorgona
« E faccia siepe d'Arno in sulla foce
« Sì ch'egli annieghi in te ogni persona.

Il primo è tutto armonioso, il secondo lo è meno, il terzo è durissimo, non si può ben recitare che lentamente; pure mi sembra ammirabile per la sua struttura che manifesta il tuono in cui parla chi freme d'ira e di rabbia, e tal doveva esser quello del conte Ugolino nel proferire a denti semi-serrati quella imprecazione.

Non v' ha dubbio che il verso tragico debba giudicarsi principalmente e, prima di tutto, alla recita, e il verso d'Alfieri, ben recitato alla rappresentazione, perde non solo quella durezza che talvolta si fa sentire alla lettura, ma del pari l'oscurità, che pur gli è stata rimproverata. Alfieri ne fece la prova in Roma nella recita dell'Antigone; e questa con egual successo si è rinnovata in tutti i pubblici e privati teatri d'Italia. Alla rappresentazione svanivano anche i difetti rilevati da Calsabigi e da Cesarotti. Alla lettura i versi d'Alfieri parvero duri alla gente avvezza a *sonetti* e a *ottave*, ma egli riconobbe che dalla *durezza biasimata* nasceva appunto l'*energia* che in loro universalmente si *lodava.* Alfieri allora si confermò nella sua prima opinione; si persuase che i suoi modi contratti, e la nuova maniera di collocar le parole, era il solo mezzo di ottenere l'energico vero stile della tragedia, e difese anche le sue più ardite trasposizioni e le così dette brevità affettate, allegandone il buon successo; ma per accondiscendere al gusto de' suoi contemporanei, lungi dal voler esserne il tiranno, le tolse, emendando così que' difetti che la dotta sagace critica di Calsabigi e di

Cesarotti gli avea mostrati, sebbene, come si è detto, alla recita sparissero, o accrescessero fierezza alla sua tragica locuzione. Furono così sbandite dalle sue tragedie le cagioni della rimproverata durezza ed oscurità, e i versi d'Alfieri non saranno trovati mai nè duri nè oscuri, purchè siano ben recitati. Se molti ve ne sono ancora, che duri per sè medesimi possano dirsi e inarmonici, furono questi in tal modo architettati ad arte per imitare la natura, e la forma, direi quasi, dei sentimenti che i suoi personaggi esprimono, ed è questo il pregio caratteristico più sorprendente dello stile tragico d'Alfieri. Egli, disponendo i suoi versi tragici con una giacitura diversa da quella dei versi d'ottave, di sonetti e di canzoni, ha conservata all'armonia tragica, la nobiltà e la grandi-loquenza dell'epica, togliendone il canto continuato, e ha sparsi giudiziosamente di tempo in tempo i fiori lirici, evitando il vezzo soverchio. Se i confini di una dissertazione lo permettessero, sarebbe facile dimostrarlo con una folla di esempi, ma vi fu già supplito nell'opera che ha per titolo: *Vera idea della tragedia d'Alfieri*.

RICAPITOLAZIONE.

Il sig. Schlegel, dichiarandosi nemico della poetica d'Aristotile, combatte le regole fondamentali dell'arte tragica, riguardandole come arbitrarie e chimeriche, e rivolge la sua ammirazione al da lui chiamato genere Romantico, senza manifestare i principj sui quali è, o debb' essere fondato, e ce ne presenta come modello la tragedia dell' inglese Shakespear. Facendo la confutazione de' suoi sofismi, si è determinata la vera natura della tragedia in generale, e di quella che può sola piacere nel teatro italiano. Non si poteva che accennare lo stato della tragedia italiana quando Alfieri si diede a tal genere di componimento, perchè allora in Italia non v'era tragedia. Il sig. Schlegel non rende ragione alcuna delle sue censure; e si contenta di asserire: nulla di meno abbiamo provato che sono prive di fondamento; ed esaminando l'artifizio delle tragedie d'Alfieri nell'intreccio, nella verità ed energia de' caratteri de' suoi personaggi, e nel nuovo meccanismo del suo stile tragico, abbiamo dimostrato che Alfieri ha innalzato la tragedia al più alto grado di perfezione.

FINE.